ΙΔΡΥΜΑ ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗΣ ΛΑΣΚΑΡΙΔΗ

ΤΕΜΠΛΟΝ

ΑΓΙΕΣ ΜΟΡΦΕΣ, ΑΟΡΑΤΕΣ ΠΥΛΕΣ ΠΙΣΤΗΣ

20ός και 21ος αιώνας

Επιμέλεια
ΧΡΗΣΤΟΣ Φ. ΜΑΡΓΑΡΙΤΗΣ



ΤΕΜΠΛΟΝ

ΑΓΙΕΣ ΜΟΡΦΕΣ, ΑΟΡΑΤΕΣ ΠΥΛΕΣ ΠΙΣΤΗΣ

20ός και 21ος αιώνας

Η έκθεση τελεί υπό την Αιγίδα της Α.Ε. του Προέδρου της Δημοκρατίας Κυρίου Προκοπίου Παυλοπούλου

ΤΕΜΠΛΟΝ. Άγιες μορφές, αόρατες πύλες πίστης. 20ός και 21ος αιώνας
TEMPLON. Holy figures, invisible gates of faith. 20th and 21st century

Η έκδοση πραγματοποιήθηκε με την ευκαιρία της έκθεσης
ΤΕΜΠΛΟΝ. ΑΓΙΕΣ ΜΟΡΦΕΣ, ΑΟΡΑΤΕΣ ΠΥΛΕΣ ΠΙΣΤΗΣ. 20ΟΣ ΚΑΙ 21ΟΣ ΑΙΩΝΑΣ
Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού Θεσσαλονίκης, 27 Οκτωβρίου 2017 - 28 Φεβρουαρίου 2018

ΕΚΔΟΣΗ
Γενική επιμέλεια: Χρήστος Φ. Μαργαρίτης
Επιμέλεια ελληνικών κειμένων: Λούλα Κυπραίου
Μετάφραση και επιμέλεια αγγλικών κειμένων: Αλεξάνδρα Ντούμα
Μετάφραση από τη ρωσική: Juliana Boycheva
Φωτογραφήσεις έργων: Χάρης Βάβουλας
Σχεδιασμός και καλλιτεχνική επιμέλεια: Βασιλική Βαρβάκη, MVN Consultants, Χρήστος Φ. Μαργαρίτης
Ειδική συνεργασία: Αλέξανδρος Γ. Μακρής
Εκτύπωση - Βιβλιοδεσία: Γ. Κωστόπουλος

ΕΚΘΕΣΗ
Επιμέλεια και σχεδιασμός: Αλέξανδρος Γ. Μακρής, Χρήστος Φ. Μαργαρίτης, Έλια Νικητοπούλου, Ειρήνη Πάνου, Γιώργος Μυλωνάς
Συντονισμός: Δρ. Αγαθονίκη Τσιλιπάκου
Εργασίες εγκατάστασης: Αλέξανδρος Γ. Μακρής, Ευγένιος Μεζουράϊ
Τεχνική υποστήριξη: Γεώργιος Αλεξανδρής, Βασίλειος Ρέμβος, Βασίλειος Γρατσανλής, *Τεχνικοί Μ.Β.Π.*
Φωτισμός: Γεώργιος Ζίγκας, *Ηλεκτρολόγος Μ.Β.Π.*
Γραφιστικές εφαρμογές: Spot - Νίκος Στάνας
Συντήρηση έργων: Στέργιος Στασινόπουλος, Αγγελική Παπαχαραλάμπους, Γιούλη Ζουμπούλη
Πλαίσια έργων: Θέμης Τεντόμας
Ειδικές κατασκευές: Ξυλόγλυπτα Ανδραβιδιώτη

ISBN: 978-618-83019-3-1 (χαρτόδετο)
ISBN: 978-618-83019-2-4 (πανόδετο)

ΙΔΡΥΜΑ ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗΣ ΛΑΣΚΑΡΙΔΗ
Πραξιτέλους 169 και Μπουμπουλίνας, 185 35 Πειραιάς
2ας Μεραρχίας 36 και Ακτής Μουτσοπούλου, 185 35 Πειραιάς
Τηλ: 210 4297540 -1 -2, Fax: 210 4296024
www.laskaridou.gr - info@laskaridou.gr

ΧΟΡΗΓΟΙ ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ









ΤΕΜΠΛΟΝ

ΑΓΙΕΣ ΜΟΡΦΕΣ, ΑΟΡΑΤΕΣ ΠΥΛΕΣ ΠΙΣΤΗΣ

20ός και 21ος αιώνας

επιμέλεια

ΧΡΗΣΤΟΣ Φ. ΜΑΡΓΑΡΙΤΗΣ

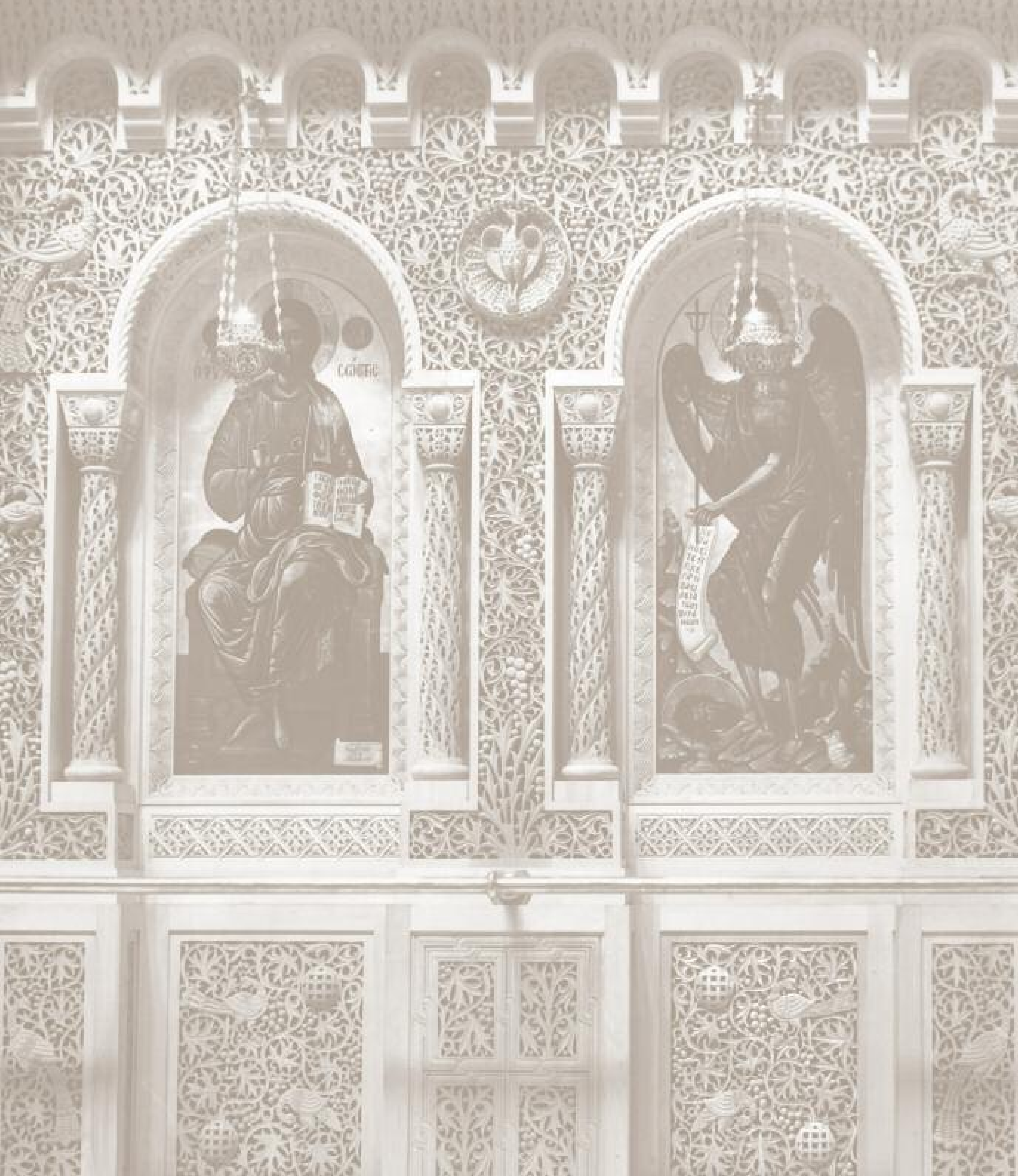


ΑΘΗΝΑ 2017



Μνήμη

Ευτυχίας Κουρκουτίδου-Νικολαΐδου
Μαριλένας Π. Λασκαρίδη
Σοφίκας Φ. Βελιμέζη-Μαργαρίτη





Το Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού, στο πλαίσιο εκπλήρωσης των στόχων του, προβαίνει μεταξύ άλλων και στην ενθάρρυνση συνεργασιών και συνεργειών με πολιτιστικά και κοινωφελή ιδρύματα, συνδιοργανώνοντας δράσεις και συμβάλλοντας καθοριστικά, με την αποκτηθείσα επιστημονική, διαχειριστική και τεχνική γνώση και επάρκεια του ανθρώπινου δυναμικού του, στην άρτια οργάνωση και υλοποίησή τους.

Μια τέτοια δράση είναι και η περιοδική Έκθεση με τίτλο «ΤΕΜΠΛΟΝ. Άγιες μορφές, αόρατες πύλες πίστης, 20ός και 21ος αιώνας». Η Έκθεση περιλαμβάνει πλέον των εκατό εκθεμάτων που σχετίζονται άμεσα με το τέμπλο, όπως αυτό μετασχηματίζεται στη νεότερη και στη σύγχρονη περίοδο με σαφείς αναφορές στην προγενέστερη βυζαντινή και μεταβυζαντινή παράδοση, και αποτελούν αναπόσπαστα μέρη του ή σχέδια εργασίας για την κατασκευή του, δημιουργίες καταξιωμένων Ελλήνων καλλιτεχνών, σε συνδυασμό με σειρά τεκμηρίων από τα προσωπικά τους αρχεία. Τα έργα που εκτίθενται στην πλειονότητά τους παρουσιάζονται για πρώτη φορά. Ο τρόπος με τον οποίο δομείται η Έκθεση και το περιεχόμενό της προσφέρονται για εκπαιδευτικές δράσεις στοχεύοντας στη γνωριμία του λιγότερο μυημένου κοινού με το τέμπλο γενικότερα της νεοελληνικής ορθόδοξης τέχνης, τη λειτουργία, τη μορφή και τον συμβολισμό του.

Με αφορμή την Έκθεση σχεδιάστηκε και οργανώθηκε και η ανά χείρας έκδοση, ένας συλλογικός τόμος που προσεγγίζει σφαιρικά το θέμα, φιλοδοξώντας να αποτελέσει εγχειρίδιο για το ευρύτερο αλλά και για το ειδικό κοινό. Περιλαμβάνει κείμενα έγκριτων επιστημόνων, που πραγματεύονται γενικότερα ζητήματα σχετικά με το τέμπλο από την εμφάνισή του, κατά τους πρώτους χριστιανικούς χρόνους, έως τη νεότερη και τη σύγχρονη περίοδο, αλλά και ειδικότερα, για συγκεκριμένα τέμπλα ή ομάδες τέμπλων, τον σχεδιασμό, την κατασκευή και τις εργασίες συντήρησης και αποκατάστασής τους.

Εκφράζουμε τις θερμότατες ευχαριστίες μας και συγχαίρουμε για την άψογη συνεργασία και το άρτιο αποτέλεσμα το Ίδρυμα Αικατερίνης Λασκαρίδη, τον Πρόεδρό του κ. Παναγιώτη Λασκαρίδη, τον Διευθυντή του κ. Κωνσταντίνο Μαζαράκη και τους συνεργάτες τους, τους συγγραφείς των κειμένων της έκδοσης, τους συντελεστές της Έκθεσης, τους συνεργάτες μου στο Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού, τους συνεργαζόμενους φορείς και τα φυσικά πρόσωπα για την παραχώρηση των έργων τους, τους επιμελητές και συγγραφείς των κειμένων της έκδοσης και ιδιαιτέρως τους κκ. Χρήστο Φ. Μαργαρίτη και Αλέξανδρο Γερ. Μακρή, εμπνευστές και διοργανωτές του όλου εγχειρήματος.

Δρ Αγαθονίκη Δ. Τσιλιπάκου
Διευθύντρια Μουσείου Βυζαντινού Πολιτισμού

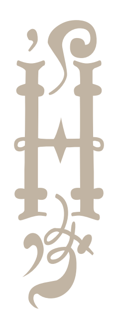
The Museum of Byzantine Culture, in its endeavour to fulfil its mission, encourages *inter alia* collaborations and synergies with cultural and public-benefit foundations, by jointly organizing actions and contributing decisively to the successful realization of these, thanks to the acquired scientific, management and technical knowhow and capability of its personnel. One such action is the temporary exhibition entitled 'TEMPLON. Holy figures, invisible gates of faith, 20th and 21st century. The exhibition includes over one hundred exhibits which relate directly to the iconostasis and its transformation during the modern and contemporary period, with clear references to the preceding Byzantine and Post-Byzantine tradition. These works are integral parts of the templon or working drawings for its construction, creations of distinguished Greek artists, in combination with a series of documents from their personal archives. Most of the works are exhibited for the first time. The structure of the exhibition and its content are aimed at educational actions intended to introduce the less initiated public to the iconostasis, more generally, of Neohellenic Orthodox art, its function, form and symbolism.

The present publication was designed and produced on the occasion of the exhibition. It approaches the subject spherically, aspiring to be a collective volume-handbook for both the scholarly and the wider readership. The authoritative texts negotiate issues referring generally to the templon, from the appearance of the parclose in the early centuries of Christianity until the iconostasis of recent and contemporary times, as well as specifically to particular iconostases or groups of iconostases, their design and construction, as well as conservation works for their restoration.

We express our warmest thanks to and we congratulate for the excellent collaboration and result the Aikaterini Laskaridis Foundation, its President Panayotis Laskaridis, its Director Konstantinos Mazarakis and their collaborators, the contributors to the exhibition, my colleagues in the Museum of Byzantine Culture, the collaborating agencies and individuals for lending works, the editors and authors of the texts of the publication, and especially Christos Ph. Margaritis and Alexandros Ger. Makris, inspirers and organizers of the entire project.

Dr Agathoniki D. Tsilipakou
Director of the Museum of Byzantine Culture





Η εκκλησιαστική τέχνη, όπως τη γνωρίζουμε σήμερα στις ποικίλες μορφές της, αποτελεί το επιγέννημα της μακραίωνης ανάγκης των Χριστιανών να εκφράσουν μέσα από αυτή το συναίσθημα της πίστης, να καταστήσουν πιο κατανοητά τα δόγματα της Ορθοδοξίας και να συνδράμουν στη δραματικότερη επιτέλεση των Μυστηρίων της Εκκλησίας.

Αν και θεοκρατική στον πυρήνα της, η εκκλησιαστική τέχνη, όπως κάθε μορφή τέχνης, είναι απόρροια των κοινωνιών που τη δημιουργούν και ως τέτοια προσλαμβάνει ισχυρό πολιτισμικό και ιστορικό φορτίο ανά εποχή.

Το τέμπλο, ως μια από τις πρωιμότερες μορφές θρησκευτικής τέχνης, εμπεριέχει το δίπολο αυτό. Αφενός οριοθετεί τον χώρο του ιερού βήματος από τον κυρίως ναό σε μια συμβολική προσπάθεια να διαχωριστεί η επουράνια και αόρατη Βασιλεία του Θεού από τον ορατό κόσμο των πιστών. Το τέμπλο απέκλεισε την οπτική επαφή με οποιανδήποτε επιτέλεση στο ιερό καθιστώντας την συνεπώς «αόρατη» για τους πιστούς, μια ιδιότητα που δεν θα αποχωριστεί ποτέ στη μακρόχρονη πορεία του. Αφετέρου η έρευνα σήμερα αντιμετωπίζει την εξέλιξη του τέμπλου ως μια πολυδιάστατη διαδικασία, η οποία και επιτάσσει νέα μεθοδολογικά εργαλεία, πάντα με γνώμονα τον αναλλοίωτο θεολογικό πυρήνα, στον οποίο οφείλει το τέμπλο εξαρχής τη γένεσή του.

Το Ίδρυμα Αικατερίνης Λασκαρίδη, με σεβασμό στην παρακαταθήκη της εκκλησιαστικής παράδοσης και με συνέπεια στις επιταγές της σύγχρονης έρευνας, παρουσιάζει με υπερηφάνεια τον παρόντα τόμο. Μέσα από τη συνολική θεώρηση μιας πτυχής της εκκλησιαστικής τέχνης συμβάλλει στην περαιτέρω και ευρύτερη αναγνώριση της καλλιτεχνικής αξίας της βυζαντινής, της μεταβυζαντινής και της νεοελληνικής παράδοσης. Επιπλέον, συνεχίζει να βρίσκεται στο επίκεντρο των επιστημονικών εξελίξεων και των προσανατολισμών της έρευνας προς όφελος του φιλομαθούς κοινού, με το οποίο έχει αναπτύξει μια σταθερή σχέση σεβασμού όλα αυτά τα χρόνια.

Η παρούσα έκδοση προσφέρει μια ολοκληρωμένη «ανάγνωση» των εκκλησιαστικών τέμπλων από την παλαιοχριστιανική περίοδο έως και τον 21ο αιώνα. Η χρονικά εξελικτική παρουσίαση των άρθρων διαμορφώνει εστίες ενδιαφέροντος που αφορούν τη λειτουργική, την τεχνοτροπική και την εικονογραφική εξέλιξη του τέμπλου καθ' όλη τη βυζαντινή εποχή, όπως για παράδειγμα την πορεία από το παλαιοχριστιανικό φράγμα στο βυζαντινό τέμπλο, την εικονογραφία των κτιστών τέμπλων, την άρρηκτη σχέση των δεσποτικών εικόνων με το τέμπλο αλλά και τον επιτελεστικό χαρακτήρα των λυπηρών. Για τη μεταβυζαντινή περίοδο κυριαρχούν μελέτες για τη δομική και την εικονογραφική εξέλιξή του, ενώ ξεχωρίζουν περιπτώσεις τέμπλων σε ναούς και ιδιωτικές συλλογές, οι οποίες δημοσιεύονται για πρώτη φορά.

Όμως η ερευνητική συμβολή του παρόντος τόμου δεν σταματά εδώ. Οι ερευνητές, στηριζόμενοι στη σύγχρονη μεθοδολογική προσέγγιση που επιτάσσει την πολυτροπική μελέτη των νεοελληνικών τέμπλων, παρουσιάζουν την εξέλιξή τους από τη βυζαντινή τεχνοτροπία προς τα καλλιτεχνικά ρεύματα του 19ου και του 20ού αιώνα, όπου κυριαρχεί η νεοβυζαντινή ζωγραφική από τη μια πλευρά και ο ευρωπαϊκός ακαδημαϊσμός από την άλλη. Τέλος, απαύγασμα της συνεχώς εξελισσόμενης τέχνης του τέμπλου αποτελούν τα παραδείγματα ζωγράφων του 21ου αιώνα, των οποίων το ιδιαίτερο καλλιτεχνικό ύφος απέδωσε εξαιρετικά υψηλά αισθητικά αποτελέσματα.

Συνολικά, η εκκλησιαστική τέχνη του τέμπλου, ως συνισταμένη των μεταβαλλόμενων πολιτισμικών δομών από τους πρώιμους βυζαντινούς χρόνους έως και σήμερα, αποτελεί μια οριοθετημένη θεολογικά τέχνη, η οποία συνεχίζει να επιτελεί τον ρόλο της μέσα από νέες και συχνά πρωτοποριακές καλλιτεχνικές προσεγγίσεις που συχνά μας εκπλήσσουν.

Πάνος Λασκαρίδης
Πρόεδρος Ιδρύματος Αικατερίνης Λασκαρίδη

Ecclesiastical art, as we know it today in its diverse forms, is the outcome of the centuries-long need of Christians to express through this the sentiment of faith, to make the doctrines of Orthodoxy more readily understandable and to contribute to the more dramatic performance of the Mysteries of the Church.

Although theocratic at its core, ecclesiastical art – like every form of art – is the product of the societies that create it, and as such takes on a strong cultural and historical charge in each period.

The templon, as one of the earliest forms of religious art, embodies this polarity. On the one hand, it marks off the space of the holy bema from the nave, in a symbolic attempt to separate the heavenly and invisible Kingdom of God from the visible world of the faithful. The templon precluded visual contact with any performance in the sanctuary of the holy bema, thus making it 'invisible' for the faithful, a role it never lost throughout its long developmental course. On the other hand, research today deals with the development of the templon as a multidimensional process, which also demands new methodological tools, always with guideline the immutable theological nucleus to which the templon owes its birth.

The Aikaterini Laskaridis Foundation, with respect for the legacy of ecclesiastical tradition and with constancy to the dictates of contemporary research, is proud to present this volume. Through the conspectus of an aspect of ecclesiastical art, the Foundation contributes to the further and wider recognition of the artistic value of Byzantine, Post-Byzantine and Neohellenic tradition. In addition, it continues to be at the epicentre of scientific developments and research orientations, to the benefit of the public with a desire to learn, with which it has developed a steadfast relationship of respect over the years.

This volume offers a comprehensive 'reading' of ecclesiastical templa from Early Christian times into the twenty-first century. The temporal sequence of the articles forms foci of interest relating to the functional, stylistic and iconographic evolution of the templon throughout the Byzantine Age, as for example the course from the Early Christian parclose to the Byzantine templon-screen, the iconography of the built iconostases, the inherent relationship of the despotic icons with the iconostasis, as well as the performative character of the rood figures (*lypera*). For the Post-Byzantine period, studies on the structural and iconographic development of the iconostasis dominate, while noteworthy are cases of iconostases in churches and private collections which are published for the first time.

However, the contribution of this volume to research does not stop here. The authors, adopting the contemporary methodological approach that the multi-modal study of the Neohellenic iconostases dictates, present their development from the Byzantine style to the artistic currents of the nineteenth and twentieth centuries, in which Neobyzantine painting dominates on the one hand and European Academicism on the other. Last, culmination of the continually developing art of the iconostasis are the works of twenty-first century painters, whose artistic style yielded aesthetic results of exceptional quality.

Overall, the ecclesiastical art of the templon, as component of the changing cultural structures from Early Byzantine times to the present day, is a theologically defined art which continues to play its role through new and often avant-garde artistic approaches that frequently surprise us.

Panos Laskaridis
Chairman, Aikaterini Laskaridis Foundation

Περιεχόμενα

ΕΙΣΑΓΩΓΙΚΑ
Συγγραφείς των άρθρων και των μελετών 17
Πρόλογος του επιμελητή της έκδοσης
και των επιμελητών της έκθεσης 19
Ευχαριστίες 24

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΤΩΝ ΕΡΓΩΝ ΣΤΗΝ ΕΚΘΕΣΗ 27

ΑΡΘΡΑ - ΜΕΛΕΤΕΣ

Α. Το τέμπλο στους βυζαντινούς και στους μεταβυζαντινούς χρόνους. Μορφή και λειτουργία

Ιωάννα Στουφή-Πουλημένου
Το παλαιοχριστιανικό φράγμα του ιερού βήματος. Από τις «κιγκλίδες» στο τέμπλο; 43

Γιάννης Θεοχάρης
Μαρμάρινα τέμπλα της μέσης και ύστερης βυζαντινής περιόδου 51

Τζένη Αλμπάνη
Ανάγοντας το αθέατο σε θεατό. Οι εικόνες των βυζαντινών τέμπλων 57

Μιχάλης Ασφενταγάκης
Τα κτιστά τέμπλα και η εικονογραφία τους: μια σύντομη επισκόπηση 63

Αναστασία Καπανδρίτη, Σταμάτιος Τ. Χονδρογιάννης
Η αρχιτεκτονική αντίληψη στα τέμπλα των Επτανήσων της Βενετικής περιόδου. Η χρήση του λίθου στην Κέρκυρα 69

Νικόλαος Γραίκος
Το νεοελληνικό εκκλησιαστικό τέμπλο (19ος-20ός αι.): πρόταση πολυτροπικής («δια-εικονιστικής») ανάγνωσης 77

Χάρης Κουτελάκης
Στιλιστικά και τεχνικά στοιχεία για τη χρονολόγηση των ξυλόγλυπτων τέμπλων 89

Νίκη Τσιρώνη
Τα λυπηρά του τέμπλου. Έμφαση στην επιτέλεση ... 95

Elena Saenkova
Σχετικά με την ιστορία του ρωσικού ψηλού τέμπλου 101

Β. Από τους Ναζαρηνούς στη Γενιά του '30 και έως τις ημέρες μας. Το τέμπλο στους νεότερους χρόνους

Ανδρομάχη Κατσελάκη, Μαρία Νάνου
Σχέδια και εικόνες τέμπλων από τον 19ο στον 20ό αιώνα: η συντήρηση της παράδοσης 115

Ιωάννης Φριλίγκος
Κωνσταντίνος Αρτέμης: Η προβολή της ψυχής του ζωγράφου επάνω σε «ανέγγιχτες» εικόνες τέμπλων 127

Γιώργος Μυλωνάς
Το τέμπλο που αποκαθηλώθηκε λόγω γούστου ... 137

Σπύρος Μοσχονάς
Η εργασία του Μίκη Ματσάκη για το παρεκκλήσιο των Αγίων Θεοδώρων στην Αλεξάνδρεια, πύλη για μια λαμπρή αγιογραφική δημιουργία 147

Μαρία Νάνου
Σπύρος Βασιλείου: τέμπλων εικόνες και ιχνογραφήματα 155

→

Μάρω Καρδαμίτση-Αδάμη
Ο Εσταυρωμένος της επίστεψης στον ναό του Αγίου Σπυρίδωνα στη Νέα Υόρκη και ο Νίκος Εγγονόπουλος 173

Μιχάλης Ασφενταγάκης
Πέντε άγνωστες δημιουργίες του Φώτη Κόντογλου. Πέντε σχέδια εργασίας για εικόνες τέμπλου; 181

Σπύρος Μοσχονάς
Μετά τον Κόντογλου: αποκλίσεις και συγκλίσεις προς το αδιαμφισβήτητο κέντρο 187

Γιώργος Μυλωνάς
Ιστορώντας το τέμπλο σήμερα 205

Γ. Ειδικές μελέτες - Παρουσιάσεις τέμπλων

Αγαθονίκη Τσιλιπάκου
Το τέμπλο του καθολικού της μονής Τιμίου Προδρόμου Ημαθίας και το «νεοελληνικό μπαρόκ» στην εκκλησιαστική ξυλογλυπτική της κεντροδυτικής Μακεδονίας στο α΄ μισό του 19ου αι. 219

Γεώργιος Τσιγάρας
Το τέμπλο του ναού της Αγίας Τριάδας στη Βιέννη 229

Αιμιλιανός Γκέκας
Το ξυλόγλυπτο τέμπλο του ναού Κοιμήσεως της Θεοτόκου στο Καστράκι 235

Συντακτική επιτροπή Τόμου
Έκτυπο σχεδίου του τέμπλου της Αγίας Σοφίας στο Λονδίνο 241

Αρχιμ. Διονύσιος Λυκογιάννης
Τα τέμπλα του ναού του Αγίου Διονυσίου στη Ζάκυνθο 245

Ανδρομάχη Κατσελάκη
Βημόθυρα της Συλλογής Βελιμέζη 253

Ειρήνη Πάνου
Αδημοσίευτα τέμπλα σε ιδιωτική συλλογή στην Αθήνα 259

Μαρία Νάνου
Αργυρή επένδυση εικόνας με παράσταση Ζωοδόχου Πηγής 265

Χριστόδουλος Χατζηχριστοδούλου
Τέμπλα-εικονοστάσια στην τουρκοκρατούμενη από το 1974 περιοχή της Κύπρου 271

Δ. Σχέδια τέμπλων από έλληνες αρχιτέκτονες. Εργασίες κατασκευής και συντήρησης τέμπλων

Μάρω Καρδαμίτση-Αδάμη
Τέμπλα-εικονοστάσια σχεδιασμένα από έλληνες αρχιτέκτονες 285

Ανδρέας Σαμπατάκος
Στοιχεία για την τεχνολογία κατασκευής ξυλόγλυπτων τέμπλων στον ελλαδικό χώρο 295

Στέργιος Στασινόπουλος,
Φαρμακαλίδου Ελένη Βερόνικα
Η συντήρηση των τέμπλων 303

Βιβλιογραφία - Συντομογραφίες 311

Γλωσσάρι 322

Ευρετήριο 323

Φωτογραφικά credits 328

Abstracts in English

Preface of the Editor of the Catalogue and the Curators of the Exhibition 22

LIST OF WORKS IN THE EXHIBITION 27

ARTICLES - ESSAYS

A. The templon in Byzantine and Post-Byzantine times. Form and function

Ioanna Stoufi-Poulimenou
The Early Christian parclose of the holy bema. From the 'railings' to the templon-screen? 50

Yiannis Theocharis
Marble templon-screens of the Middle and Late Byzantine periods 56

Jenny Albani
Turning the invisible into the visible. The icons of Byzantine iconostases 62

Michalis Asfentagakis
Built templon-screens and their iconography: a brief review 68

Anastasia Kapandriti, Stamatios T. Chondrogiannis
The architectural conception in the iconostases of the Ionian Islands in the period of Venetian rule. The use of stone in Corfu 76

Nikolaos Graikos
The Neohellenic ecclesiastical iconostasis (19th-20th century): proposal for a multi-modal ('inter-iconistic') reading 88

Charis Koutelakis
Stylistic and technical traits for dating wood-carved iconostases 94

Niki Tsironi
*The rood figures (*lypera*) of the iconostasis: emphasis on the performance* 100

Elena Saenkova
With regard to the history of the Russian high iconostasis 112

B. From the Nazarenes to the 1930s Generation and to the present day. The templon in recent times

Andromachi Katselaki, Maria Nanou
Drawings and iconostases icons from the 19th to the 20th century: keeping tradition alive 126

Ioannis Friligos
Constantinos Artemis: the projection of the painter's soul upon 'untouched' iconostases icons .. 136

Giorgos Mylonas
The deposition of an iconostasis, due to artistic taste 146

Spyros Moschonas
Mikis Matsakis's work for the chapel of the Saints Theodore in Alexandria, portal for a splendid creation in religious painting 154

Maria Nanou
Spyros Vassiliou: iconostasis icons and sketches ... 155

Maro Kardamitsi-Adami
*The Crucified Christ of the rood figures (*lypera*)*
in the church of St Spyridon, New York,
and Nikos Engonopoulos 180

Michalis Asfentagakis
Five unknown creations by Kontoglou.
Five working drawings of icons for an iconostasis? .. 186

Spyros Moschonas
After Kontoglou: divergences from and
convergences to the indubitable centre 204

Giorgos Mylonas
Writing the icons of the iconostasis today 216

C. Case studies. Presentations of templa

Agathoniki Tsilipakou
The iconostasis in the katholikon of the
Timios Prodromos monastery in Imathia and
'Neohellenic Baroque' in ecclesiastical woodcarving
in Central-western Macedonia during
the first half of the 19th century 228

Georgios Chr. Tsigaras
The iconostasis in the church of the Holy Trinity,
Vienna 234

Emilianos Gekas
The wood-carved iconostasis in the church of
the Dormition of the Virgin at Kastraki 240

Editorial Committee
Souvenir Print of the Holy Church of St Sophia,
London, 1882 244

Archimandrite Dionysios Lykogiannis
The iconostases in the church of St Dionysios
in Zakynthos 252

Andromachi Katselaki
Bema doors in the Velimezis Collection 258

Eirini Panou
Unpublished templa from a private collection
in Athens 264

Maria Nanou
Silver revetment with representation
of the Life-bearing Source 270

Christodoulos Hadjichristodoulou
Templon-screens – Iconostases
in the area of Cyprus occupied by the Turks
since 1974 282

D. Drawings of templa by Greek architects.
Construction and conservation of templa

Maro Kardamitsi-Adami
Templa, Iconostases designed by Greek
architects 294

Andreas Sampatakos
Data on the construction technology of
woodcarved iconostases in Greece 302

Stergios Stassinopoulos,
Helen Veronika Farmakalidis
The conservation of iconostases 303

Photo credits 328

Συγγραφείς των άρθρων και των μελετών

Τζένη Αλμπάνη
Αρχιτέκτων - Δρ. Ιστορίας της Τέχνης, Υπουργείο Πολιτισμού και Αθλητισμού, Διεύθυνση Μουσείων

Μιχάλης Ασφενταγάκης
Υποψ. Δρ. Χριστιανικής και Βυζαντινής Αρχαιολογίας

Αιμιλιανός Γκέκας
Συντηρητής βιβλιακού και αρχειακού υλικού, φωτογράφος

Νικόλαος Γραίκος
Δρ. Ιστορίας της Τέχνης Α.Π.Θ.

Γιάννης Θεοχάρης
Δρ. Αρχαιολογίας, Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο, Αθήνα

Αναστασία Καπανδρίτη
Δρ. Αρχιτέκτων, Εφορεία Αρχαιοτήτων Χαλκιδικής και Αγίου Όρους

Μάρω Καρδαμίτση-Αδάμη
Ομότ. Καθηγ. Σχολής Αρχιτεκτόνων ΕΜΠ.

Ανδρομάχη Κατσελάκη
Δρ. Αρχαιολόγος, Προϊσταμένη Τμήματος Εκπαιδευτικών Προγραμμάτων και Επικοινωνίας, Δ/νση Μουσείων, ΥΠΠΟΑ, *Μέλος* ΣΕΠ *στο Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο*

Χάρης Κουτελάκης
Δρ. Αρχαιολογίας, Ιστορικός

Αρχιμ. Διονύσιος Λυκογιάννης
Ιεροκήρυξ Ι. Μ. Ζακύνθου

Σπύρος Μοσχονάς
Δρ. Ιστορίας της Τέχνης

Γιώργος Μυλωνάς
Ιστορικός της Τέχνης

Μαρία Νάνου
ΜΑ Ιστορίας Βυζαντινής Τέχνης, Λαογραφικό Κέντρο Κ. Μακρή-Βιβλιοθήκη Πανεπιστημίου Θεσσαλίας, Ακαδημία Θεολογικών Σπουδών Βόλου

Ειρήνη Πάνου
Δρ. Ιστορίας της Τέχνης





Elena Saenkova
Δρ. Ερευνήτρια του τμήματος βυζαντινής και ρωσικής τέχνης της Πινακοθήκης Τρετιακόφ, επιμελήτρια της συλλογής

Ανδρέας Σαμπατάκος
Τμήμα Συντήρησης Αρχαιοτήτων και Έργων Τέχνης, ΤΕΙ *Αθήνας*

Στέργιος Στασινόπουλος
Συντηρητής Έργων Τέχνης, Επίτ. Διευθυντής Τμήματος Συντήρησης Μουσείου Μπενάκη

Ιωάννα Στουφή-Πουλημένου
Αναπλ. Καθηγήτρια Θεολογικής Σχολής ΕΚΠΑ

Γεώργιος Τσιγάρας
Επικ. Καθηγητής Ιστορίας της Βυζαντινής και της Μεταβυζαντινής Τέχνης Δημοκριτείου Πανεπ. Θράκης

Δρ Αγαθονίκη Τσιλιπάκου
Διευθύντρια Μουσείου Βυζαντινού Πολιτισμού

Νίκη Τσιρώνη
Δρ. Βυζαντινολόγος, Ινστιτούτο Ιστορικών Ερευνών - Ε.Ι.Ε.

Φαρμακαλίδου Ελένη Βερόνικα
MSc, Ph.D Συντηρήτρια Έργων Τέχνης, Μουσείο Μπενάκη

Ιωάννης Φριλίγκος
Δρ. Βυζαντινής Αρχαιολογίας και Τέχνης

Χριστόδουλος Χατζηχριστοδούλου
Δρ. Βυζαντινής Αρχαιολογίας, Υπεύθυνος Ιστορικού Αρχείου Τράπεζας Κύπρου

Σταμάτιος Χονδρογιάννης
Δρ. Αρχαιολόγος, Υπουργείο Πολιτισμού και Αθλητισμού

Πρόλογος του επιμελητή της έκδοσης και των επιμελητών της έκθεσης



Πριν είκοσι χρόνια, τέτοια εποχή, οι εικόνες της Συλλογής Βελιμέζη εγκατέλειπαν το Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού της Θεσσαλονίκης και επέστρεφαν στην Αθήνα, μετά την πρώτη τους παρουσίαση στις αίθουσες εποχιακών εκθέσεών του. Και ήταν και η πρώτη από τις είκοσι τρεις διεθνείς εκθέσεις της Συλλογής που ακολούθησαν.

Στους φιλόξενους χώρους του Μουσείου, στην πρώτη ακόμη δεκαετία της ζωής του και, με τον εξέχοντα αρχιτέκτονά του Κυριάκο Κρόκο παρόντα, οι εξήντα δύο εικόνες είχαν μεταφερθεί από το Μουσείο Μπενάκη, όπου φυλάσσονταν από το 1993. Εκεί είχαν συγκεντρωθεί από τα εικονοστάσια και τα αθηναϊκά σπίτια όπου βρίσκονταν από την εποχή που ο Αιμίλιος Ι. Βελιμέζης (1902-1946) τις αγόραζε, την περίοδο 1935-1946, πριν από τον αδόκητο θάνατό του.

Στο Μουσείο Μπενάκη είχαν συγκεντρωθεί οι εικόνες με υπόδειξη του διευθυντή του, Καθηγητή Άγγελου Δεληβορριά, για να συντηρηθούν, να φωτογραφηθούν, να τεκμηριωθούν και να μελετηθούν, όπως προέβλεπε ένα αρχικό πρόγραμμα των εργασιών που οργανώσαμε τότε με το Μουσείο.

Φέτος λοιπόν, αφού οι εικόνες της Συλλογής Βελιμέζη διήνυσαν πάνω από 65.000 μίλια σε όλο τον κόσμο, και σε συνεργασία με το Ίδρυμα Αικατερίνης Λασκαρίδη, είμαστε πάλι εδώ, στο τόσο αγαπημένο μας Μουσείο, αυτή τη φορά υπό τη διεύθυνση της φωτισμένης διευθύντριάς του Δρος Αγαθονίκης Τσιλιπάκου, και παρουσιάζουμε έργα από τη Συλλογή της Βιβλιοθήκης Βελιμέζη σε μια έκθεση με θεματικό χαρακτήρα και τίτλο:

«Τέμπλον. Άγιες μορφές, αόρατες πύλες πίστης. 20ός και 21ος αιώνας»

Βέβαια, το θέμα του τέμπλου δεν εξαντλείται με την Έκθεση αυτή και με τον τόμο που τη συνοδεύει ούτε με όσα εκθέματα προέρχονται από τις Συλλογές Βελιμέζη και Μακρή-Μαργαρίτη. Για τούτο και προστρέξαμε σε διάφορες «πηγές», προκειμένου να εμπλουτίσουμε την Έκθεσή μας και με άλλα έργα. Κρίνουμε απαραίτητο να ευχαριστήσουμε και από τη θέση αυτή όσους με προθυμία παραχώρησαν έργα τους. Στην προσπάθειά μας συνέδραμαν επίσης είκοσι πέντε



επιστήμονες, οι οποίοι συνέγραψαν τριάντα επιστημονικώς τεκμηριωμένα άρθρα ποικίλης θεματολογίας για το «Τέμπλον», τα οποία καθιστούν τον παρόντα τόμο, όχι μόνον συμπλήρωμα της Έκθεσης, αλλά μια έκδοση στην οποία θίγονται διάφορα θέματα για το αντικείμενο.

Στο πλαίσιο των εκθέσεων με τις εικόνες της Συλλογής Βελιμέζη, οργανώσαμε τα τελευταία χρόνια και τις θεματικές εκθέσεις: Το 2013, «Ιστορώντας την Υπέρβαση. Από την παράδοση του Βυζαντίου στη νεώτερη τέχνη», στο Ίδρυμα Βασίλη και Ελίζας Γουλανδρή, Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης· το 2014, «Ἀνθίβολα ἐκ τοῦ ἀνεσπέρου φωτός. Σχέδια για εικόνες και εκκλησίες από τους Χιονιάδες», στο Ιστορικό Μουσείο-Αρχείο Ύδρας· το 2015, «Φώτης Κόντογλου. Από τον "ΛΟΓΟ" στην "ΕΚΦΡΑΣΙ". Μέ ζωγραφιές καί μέ πλουμίδια ἀπ' τό χέρι τοῦ ἴδιου τοῦ συγγραφέα», στο Μουσείο Μπενάκη, Πινακοθήκη Νίκου Χατζηκυριάκου-Γκίκα. Στη διάρκειά τους, συνειδητοποιήσαμε ότι το ενδιαφέρον των επισκεπτών μεγάλωνε σε συνάρτηση με «ειδικά» θέματα και την έκθεση νέων αντικειμένων και δημιουργιών θρησκευτικού περιεχομένου του 19ου και του 20ού αιώνα. Όπως πάντα, οι εκθέσεις συνοδεύονταν από καταλόγους και άρθρα ειδικών επιστημόνων, ιστορικών της τέχνης κ.ά.

Από το 2000 η Ομάδα μας καταβάλλει προσπάθειες για τη συγκέντρωση, τη συντήρηση και τη μελέτη σχεδίων εργασίας, ανθιβόλων, αλλά και έργων αγιογράφων και ζωγράφων με θρησκευτικά θέματα του 20ού αιώνα, προσβλέποντας στη δημιουργία ενός «Κέντρου» με αυτό το αντικείμενο. Το Κέντρο θα συνεργάζεται με πολιτιστικούς φορείς, μουσεία και ιδρύματα στην Ελλάδα και το εξωτερικό και θα είναι το πρώτο με αυτή την εξειδικευμένη δραστηριότητα. Στόχος του θα είναι, πριν «εξαφανιστούν», όπως παρατηρείται τελευταία, η απόκτηση και η συγκέντρωση αντίστοιχων «έργων» από τους πρώτης γενιάς κατιόντες των δημιουργών τους, αλλά και η παραχώρηση άλλων από αρχεία κυρίως εκκλησιαστικών φορέων, τα οποία θα καταγραφούν και θα μελετηθούν.

Πολλά από τα κείμενα του παρόντος τόμου παραδόθηκαν προς έκδοση πολύ νωρίς, όταν είχε συζητηθεί ότι η Έκθεση με θέμα το «Τέμπλον» θα αναφέρεται στη διαχρονική παρουσία του στον χριστιανικό ναό. Επειδή στην πορεία του προγράμματος διαπιστώθηκε έντονο ενδιαφέρον για το θέμα, η Διεύθυνση του Μουσείου Βυζαντινού Πολιτισμού αντιπρότεινε την ευρύτερη μελέτη του «Τέμπλου» και τη μελλοντική έκθεση στους χώρους του, γεγονός που περιορίζει μεν την παρούσα Έκθεση στην παρουσίαση κατά βάση κυρίως αντικειμένων που χρονολογούνται στον 20ό αιώνα, μεταθέτει όμως στην επόμενη διετία την ιστορικά και χρονολογικά πληρέστερη μουσειολογική αντιμετώπιση του θέματος.

Βέβαια, η απόφαση αυτή μας δίνει τη δυνατότητα να επεκταθούμε –έστω και ενδεικτικά– και σε σύγχρονους αγιογράφους με πλουσιότατο και σημαντικό έργο.

Ο ανά χείρας τόμος περιλαμβάνει:

- Τα ενενήντα επτά εκθέματα της ομότιτλης Έκθεσης, σε Πίνακα με τα στοιχεία ταυτότητάς τους (συνοπτικά ελληνικά και αγγλικά). Στον Πίνακα γίνεται επίσης αναφορά στις αντίστοιχες σελίδες του τόμου. Σημειώνουμε ότι από τα παραπάνω εκθέματα, τα ογδόντα δύο παρουσιάζονται για πρώτη φορά στο κοινό και τα περισσότερα προσεγγίζονται επιστημονικά επίσης για πρώτη φορά (βλ. παρακάτω).
- Τριάντα πρωτότυπα κείμενα είκοσι πέντε συγγραφέων –αρχαιολόγων, ιστορικών της τέχνης, αρχιτεκτόνων, συντηρητών έργων τέχνης και ιστοριοδιφών–, στα οποία αναπτύσσονται θέματα συναφή με το «Τέμπλον». Στο τέλος κάθε κειμένου υπάρχει μια σύντομη περίληψή του στα αγγλικά.
- Βιβλιογραφία.
- Γλωσσάρι λέξεων, εννοιών.
- Ευρετήριο ονομάτων.

Το Ίδρυμα Αικατερίνης Λασκαρίδη και η Ομάδα μας εκφράζουμε και από τη θέση αυτή θερμές ευχαριστίες προς τους συγγραφείς του τόμου, οι οποίοι ανταποκρίθηκαν με ανιδιοτέλεια και ενθουσιασμό, συμβάλλοντας καθοριστικά στην πραγματοποίηση της έκδοσης του τόμου.

Σεπτέμβριος 2017

Χρήστος Φ. Μαργαρίτης, Αλέξανδρος Γερ. Μακρής





Preface of the editor of the catalogue and the curators of the exhibition

TWENTY YEARS AGO the icons of the Velimezis Collection bid farewell to the Museum of Byzantine Culture in Thessaloniki and returned to Athens, after being displayed for the first time in its temporary-exhibition galleries. This was also the first of the twenty-three international exhibitions of the Collection, which were to follow.

The sixty-two icons had been transferred to the hospitable premises of the Museum of Byzantine Culture, then still in the first decade of its life and with its outstanding architect Kyriakos Krokos still with us, from the Benaki Museum, where they had been kept since 1993. They had been gathered there from the iconostases and the Athenian homes in which they were found, from the time when Emilios I. Velimezis (1902-1946) purchased them, in the period 1935-1946, before his untimely death.

The icons had been brought together in the Benaki Museum on the recommendation of its director, Professor Angelos Delivorrias, in order to be conserved, photographed, documented and studied, in accordance with the terms of a preliminary programme we organized then with the Museum.

This year, after the icons of the Velimezis Collection have travelled more than 65,000 miles all over the world, in collaboration with the Aikaterini Laskaridis Foundation, we are back once again in Thessaloniki, in our beloved Museum, this time under the enlightened directorship of Dr Agathoniki Tsilipakou, and are pleased to present the second section of the Velimezis Collection in a thematic exhibition entitled:

'Templon. Holy figures, invisible gates of faith. 20th and 21st century'.

Needless to say, the subject of the 'Templon' (Iconostasis) is by no means exhausted with this exhibition and the accompanying volume, nor with those exhibits coming from the Collection of the Velimezis Library and the Makris-Margaritis Collection. That is why we have made recourse to various other 'sources' too, in order to enrich our Exhibition with other works. We take this opportunity of thanking once again those who have so willingly lent their works. We were assisted in our endeavour by the twenty-five researchers who have written scientifically documented articles of diverse content relating to the 'Templon', which make this publication not only a complement to the Exhibition but also an authoritative work on various issues relating to the object.

Under the umbrella of the exhibitions with icons from the Velimezis Collection, we have also organized thematic exhibitions in recent years: in 2013, 'Depicting Transcendence. From Byzantine tradition to Modern art', in the Basil and Elise Goulandris Foundation, Museum of Contemporary Art; in 2014, '*Anthivola* out of the undimming light. Drawings

for icons and churches from Chioniades', in the Historical Museum-Archive of Hydra; in 2015, 'Fotis Kontoglou. From "LOGOS" to "EKPHRASIS". With paintings and with ornaments by the hand of the author', in the Benaki Museum, Nikos Hadjikyriakos-Ghika Gallery. Whilst these were in progress, we realized that there was a growing interest of visitors in 'special' themes and in the exhibition of new objects and creations of religious content, of the nineteenth and the twentieth century. As always, the exhibitions were accompanied by catalogues and articles by specialist scholars, art historians, and so on.

Since 2000, our Team has been making efforts to collect, conserve and study working drawings-*anthivola*, as well as works by twentieth-century painters specialized in religious art and by other painters with religious subjects, with the aim of setting up a Centre focused on this object. The Centre will collaborate with cultural agencies, museums and foundations in Greece and abroad, and will be the first with this specialized activity. Its objective will be to acquire and gather together, before they 'disappear' – as observed of late – corresponding 'works' from the first generation of descendants of their creators, as well as the ceding of others from archives of ecclesiastical agencies, which will be inventoried and studied.

Many of the texts in the present volume were handed in for publication very early, when it had been discussed that the exhibition on the 'Templon' would refer to its presence over time in the Christian church. However, because during the course of the project intense interest in the subject was ascertained, the Directorate of the Museum of Byzantine Culture counter-proposed the wider study of the 'Templon' and a future exhibition in its premises. This fact limits the present exhibition to the presentation of objects dated to the twentieth century, but shifts to the next two-year period the fuller historical and chronological museological negotiation of the subject.

Of course, this decision gives us the possibility of expanding – at least indicatively – also to contemporary religious painters with a very rich and important oeuvre.

The volume includes:

a) The ninety-seven exhibits of the Exhibition of the same title, each in a Plate with its brief description (in Greek and in English), as well as reference to the corresponding pages of the book. Of the above exhibits, eighty-two are presented to the public for the first time, while the majority are dealt with scientifically also for the first time. b) Thirty texts by twenty-five authors – archaeologists, byzantinists, art historians, architects and conservators of artworks – discussing, for the first time, issues relating to the 'Templon'. At the end of each text is a brief summary in English. c) Bibliography. d) Glossary of terms. e) Index.

The Aikaterini Laskaridis Foundation and our Team express their most sincere thanks to the authors of the volume, who responded generously and enthusiastically, making a decisive contribution to the publication.

September 2017

Christos Ph. Margaritis, Alexandros Ger. Makris

Ευχαριστίες



Είθισται οι ευχαριστίες σε έναν τόμο να αναφέρονται στους συντελεστές της έκδοσης ή ακόμη και στους συντελεστές της έκθεσης, αν ο τόμος εκδίδεται με την ευκαιρία αυτής της έκθεσης. Για την Έκθεσή μας στο Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού στη Θεσσαλονίκη, το εγχείρημα είναι διπλό: Έκθεση και τόμος και μάλιστα, όχι απλά κατάλογος των εκθεμάτων, αλλά επιτομή κειμένων από διακεκριμένους επιστήμονες.

Όμως, πριν προβώ στις ευχαριστίες, ας μου επιτραπεί να αρχίσω «ιστορικά».

Για να φθάσω στην υλοποίηση του πολυσχιδούς προγράμματος, έπρεπε να έχω γνωρίσει τον «χώρο», τον κόσμο του και τις απαιτήσεις του.

Ευχαριστώ λοιπόν τον Καθηγητή Άγγελο Δεληβορριά, που από τη θέση του διευθυντή του Μουσείου Μπενάκη με μύησε στην ιστορία «οργανώνω μία έκθεση», την οικογένεια Μαρίνου Γερουλάνου, που με δέχθηκε στην αγκαλιά του Μουσείου τους, καθώς και όλα τα κατά εποχές στελέχη του Μουσείου για τις συνεργασίες μας. Ευχαριστώ ομοίως και όλους τους αρμοδίους των πολιτιστικών ιδρυμάτων, φορέων, μουσείων με τους οποίους συνεργάζομαι από το 1997. Τους οφείλω πολλά.

Ευγνωμονώ πρώτιστα τους γονείς μου και τους δασκάλους μου σε όλες τις βαθμίδες, για όλα τα υλικά και κυρίως τα άυλα που μου προσέφεραν. Σήμερα, τον αδερφό μου Αιμίλιο, ο οποίος με την ευχή των γονέων μας, με στηρίζει ουσιαστικά, τη σύντροφό μου Ελένη Κολτσιδοπούλου, που με συντρέχει αγόγγυστα στις προσπάθειές μου, και τον Αλέξανδρο Μακρή, ο οποίος όλα αυτά τα χρόνια, έχοντας ενστερνισθεί τις ιδέες μου, με βοήθησε στη συγκέντρωση των έργων της Συλλογής μας, αλλά και στην ανάδειξη της Συλλογής Εικόνων Βελιμέζη.

Σε όλα τα Projects, τα τελευταία χρόνια μας στήριξαν οι Jörg Schill και Δήμητρα Ρούτση, ο Νίκος και η Μάγδα Μπέριου, ο Αντώνης και η Άζια Χατζηιωάννου και πολλοί φίλοι της Συλλογής Βελιμέζη που προτιμούν την ανωνυμία τους.

Εκφράζουμε ιδιαίτερες ευχαριστίες προς την Α.Ε. τον Πρόεδρο της Δημοκρατίας Κύριον Προκόπιον Παυλόπουλον, ο οποίος, εκτιμώντας το έργο μας και στο παρόν διπλό εγχείρημα Έκθεση και τόμος-κατάλογος, έθεσε υπό την αιγίδα του την Έκθεση και τιμά με την παρουσία του τα εγκαίνιά της.

Μέσα από την τρέχουσα Έκθεση και τον τόμο που τη συνοδεύει, εκφράζω τον ενθουσιασμό της παραγωγής ενός ιδιαίτερου «Έργου», χάρη στη δημιουργική συνεργασία και τη στήριξη που παρέχει σε αυτό, το Ίδρυμα Αικατερίνης Λασκαρίδη. Ευχαριστούμε ιδιαιτέρως τον Πρόεδρο του Ιδρύματος, κ. Παναγιώτη Λασκαρίδη, τον Διευθυντή κ. Κωνσταντίνο Μαζαράκη, την κ. Καλή Κυπαρίσση και από τους άξιους συνεργάτες τους, τις κυρίες Ειρήνη Πάνου, Έλια Νικητοπούλου, Ρηνιώ Ρωμιού και Αγγελική Παπαχαραλάμπους, που συνετέλεσαν ουσιαστικά στην πραγματοποίηση αυτής της Έκθεσης.

Ευχαριστούμε θερμότατα τη Διευθύντρια του Μουσείου Βυζαντινού Πολιτισμού Δρ. Αγαθονίκη Τσιλιπάκου, η οποία μας «άνοιξε» το Μουσείο δείχνοντας εμπιστοσύνη και ενδιαφέρον για τις έρευνές μας, στηρίζοντας και βοηθώντας σε όλες τις φάσεις του το έργο μας με καίριες υποδείξεις, καθώς και το προσωπικό του Μουσείου και ιδιαίτερα τις κ.κ. Αναστασία Καραδημητρίου, αρχιτέκτονα μηχανικό, Μερόπη Ζιωγάνα, αρχαιολόγο, υπεύθυνη του τομέα επικοινωνίας και δημοσίων σχέσεων, τον κ. Λάζαρο Μανινή, ηλεκτρολόγο μηχανικό. Πιστεύουμε ότι το Project «ΤΕΜΠΛΟΝ» θα συνεχισθεί…

Επίσης ευχαριστούμε τις κεντρικές υπηρεσίες του ΥΠΠΟΑ για τις πολύτιμες συμβουλές τους.

Την υπεύθυνη Πολιτιστικών Θεμάτων της Προεδρίας της Δημοκρατίας κ. Σοφία Χηνιάδου-Καμπάνη, τον από τα παλαιά υποστηρικτή των προσπαθειών μας Σύμβουλο της Προεδρίας, κ. Γεώργιο Γεννηματά, καθώς και τα στελέχη της Προεδρίας με τα οποία συνεργαστήκαμε.

Τον Ιστορικό Τέχνης και αγαπητό φίλο Γιώργο Μυλωνά, για την τόσο εποικοδομητική συνεργασία μας και για τη συνεχή στήριξή του σε όλη τη διάρκεια του εγχειρήματος.

Την αρχιτέκτονα Δρ. Τζένη Αλμπάνη από βάθους καρδιάς για τις επί μήνες πολύτιμες συμβουλές της και την ουσιαστική συμβολή της στην πραγματοποίηση του προγράμματος «Τέμπλον».

Τους συγγραφείς των άρθρων-κειμένων στα επιμέρους θέματα του «Τέμπλον», τους οποίους αναφέρουμε αλφαβητικά στη σελ. 17, για το ενδιαφέρον τους στην έρευνα για το θέμα της Έκθεσης, η συνεργασία με πολλούς από τους οποίους «μετρά» μεγάλο χρονικό διάστημα.

Τους δανειστές των έργων-εκθεμάτων, που με προθυμία τα παραχώρησαν από τις συλλογές και τα αρχεία τους για την Έκθεση, μαζί με τα αντίστοιχα δικαιώματα χρήσης των φωτογραφιών τους (σελ 328).

Την Διευθύντρια της Πινακοθήκης Τρετιακόφ κ. Zelphifa I. Tregulova και την υποδιευθύντρια κ. Tatiana Gorodkova για τις εν εξελίξει συνεργασίες μας και τις άδειες χρήσης φωτογραφιών. Και βέβαια, την κ. Elena Saenkova, ερευνήτρια του τμήματος βυζαντινής και ρωσικής τέχνης της πινακοθήκης Τρετιακόφ και επιμελήτρια της συλλογής, για το εξαιρετικά ενδιαφέρον άρθρο της.

Προς το ΜΙΕΤ και τον διευθυντή του κ. Διονύση Καψάλη εκφράζουμε τις ευχαριστίες μας για την παραχώρηση έργων από τη Συλλογή του Ιδρύματος, καθώς και για τη συνεργασία μας όσον αφορά τη διάθεση του παρόντος τόμου μέσω των βιβλιοπωλείων του.

Την έμπειρη επιμελήτρια κειμένων και αγαπημένη φίλη, κ. Λούλα Κυπραίου, καθώς και τους αγαπημένους μας γραφίστες και υπεύθυνους στοιχειοθεσίας, γραφιστικών εφαρμογών και παραγωγής video κ. Βάσω Βαρβάκη και κ. Κώστα Σταμάτη. Την κ. Αλεξάνδρα Ντούμα για τις καίριες μεταφράσεις της στην αγγλική και την κ. Juliana Boycheva για τη μετάφραση του ρωσικού κειμένου της κ. Elena Saenkova.

Τους κ.κ. Νίκο Τσούρα και Δημήτρη Μαρνέζο για τη με ζήλο γραμματειακή υποστήριξη και την οικογένεια του κ. Γεωργίου Κωστόπουλου για τη με μοναδική φροντίδα εκτυπωτική εργασία τους.

Τον κ. Στέργιο Στασινόπουλο για τις συμβουλές και τις «επεμβάσεις» του σε θέματα συντήρησης των έργων, τον κ. Θέμη Τεντόμα για τα καλλιτεχνικά πλαίσια των έργων και τους κ.κ. Νίκο Σμυρνάκη και Ευγένιο Μεζουράι για την πολύτιμη βοήθειά τους στην εγκατάσταση των έργων στο Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού.

Από τη θέση αυτή εκφράζουμε τις θερμές ευχαριστίες προς τα ΜΜΕ και τους εκπροσώπους τους για την ουσιαστική κάλυψη της Έκθεσής μας και τη στήριξή τους.

Η παρούσα Έκθεση στο Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού Θεσσαλονίκης και ο τόμος που τη συνοδεύει αποτελούν ένα μέρος των δραστηριοτήτων, που η Ομάδα μας πραγματοποιεί τα τελευταία είκοσι έξι χρόνια. Ο στόχος μας είναι πάντοτε ο ίδιος. Η ανάδειξη των πτυχών του ελληνικού θρησκευτικού πολιτισμού, μέσα από γνωστά και άγνωστα έργα των Ελλήνων δημιουργών. Με αυτό το κίνητρο, οφείλω και από τη θέση αυτή να ευχαριστήσω εκ μέρους όλων των μελών της Ομάδας όλους όσοι στηρίζουν αδιάλειπτα την προσπάθειά μας, ενισχύοντας μας με την αισιοδοξία, τον ενθουσιασμό, την πίστη και τη συμπαράστασή τους.

Σεπτέμβριος 2017

Χρήστος Φ. Μαργαρίτης

Για τη συλλογή [illegible] 2 Οκτωβρίου 2017 

Κατάλογος των έργων στην Έκθεση

Catalogue of works in the exhibition

Κατάλογος των έργων στην Έκθεση

27 Οκτωβρίου 2017 - 28 Φεβρουαρίου 2018

Στον Πίνακα που ακολουθεί, εκτός από τα στοιχεία ταυτότητας των έργων, σημειώνεται και η σελίδα στον τόμο όπου υπάρχουν οι σχετικές αναφορές και φωτογραφία τους.

Catalogue of works in the exhibition

October 27, 2017 - February 28, 2018

In the Table that follows, in addition to the identification data of the works, noted is the page in the volume where there are related references and photograph.



1.

Λεοπ. Λεῖπ ἐσχδ. καὶ Ἰωσ. Ἰσγγκ. ἐχάραξε, *Τέμπλο της εκκλησίας της Αγίας Τριάδας στη Βιέννη*, 1822, χαλκογραφία επιχρωματισμένη, 55 × 60 εκ. (βλ. σ. 231).

Leop. Leip drw. and Jos. Isggk engraved. *Templon of the church of the Holy Trinity in Vienna*, 1822, coloured engraving, 55 × 60 cm (see p. 231).



2.

Weatherley W.S.,*Το Τέμπλο της Αγίας Σοφίας, Moscow Road, Λονδίνο*, 1882, έκτυπο σε λευκό μετάξι, 44,5 × 47,5 εκ. (βλ. σ. 243).

Weatherley W.S., *Templon of the church of Saint Sophia, Moscow Road, London*, 1882, print on white silk, 44.5 × 47.5 cm (see p. 243).



3.

Σπύρος Βασιλείου, *Η Παναγία, Ρίζα Ιεσσαί*, 1938-1939, μολύβι σε χαρτί, 116,5 × 45 εκ. (βλ. σ. 123).

Spyros Vassiliou, *The Virgin, Tree of Jesse*, 1938-1939, pencil on paper, 116.5 × 45 cm. (see p. 123).



4.

Σπύρος Βασιλείου, *Ο Χριστός, η Άμπελος*, 1938-1939, μολύβι σε χαρτί, 116 × 43,5 εκ. (βλ. σ. 163).

Spyros Vassiliou, *Christ the Vine*, 1938-1939, pencil on paper, 116 × 43.5 cm (see p. 163).



5.

Κωνσταντίνος Αρτέμης, *Αρχάγγελος Γαβριήλ*, 1936-1946, ανθίβολο, μολύβι σε χαρτί, 200 × 100 εκ. (βλ. σ. 131).

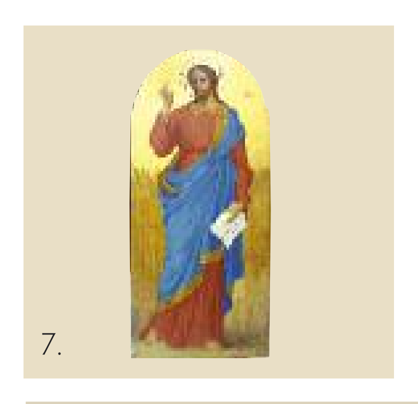
Constantinos Artemis, *Archangel Gabriel*, 1936-1946, *anthivolon*, pencil on paper, 200 × 100 cm (see p. 131).



6.

Κωνσταντίνος Αρτέμης, *Αρχάγγελος Μιχαήλ*, 1936-1946, ανθίβολο, μολύβι σε χαρτί, 100 × 70 εκ. (βλ. σ. 130).

Constantinos Artemis, *Archangel Michael*, 1936-1946, *anthivolon*, pencil on paper, 100 × 70 cm (see p. 130).



7.

Κωνσταντίνος Αρτέμης, *Ο Ιησούς Χριστός όρθιος*, 1952, λάδι σε ξύλο, 100 × 44 εκ. (βλ. σ. 132).

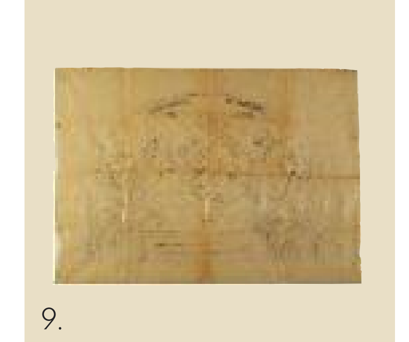
Constantinos Artemis, *Standing Jesus Christ,* 1952, oil on wood, 100 × 44 cm (see p. 132).



8.

Κωνσταντίνος Αρτέμης, *Η Παναγία όρθια βρεφοκρατούσα,* 1952, λάδι σε ξύλο, 100 × 44 εκ. (βλ. σ. 133).

Constantinos Artemis, *Standing Virgin and Child,* 1952, oil on wood, 100 × 44 cm (see p. 133).



9.

Δημήτριος Πελεκάσης, *Η Φιλοξενία του Αβραάμ*, 1940-1950, μολύβι σε χαρτί, 70 × 99 εκ. (βλ. σ. 120).

Dimitrios Pelekassis, *The Hospitality of Abraham*, 1940-1950, pencil on paper, 70 × 99 cm (see p. 120).



10.

Σπύρος Βασιλείου - Γεώργιος Γλιάτας, *Ο άγιος Ιωάννης ο Πρόδρομος*, 1948, αυγοτέμπερα σε κόντρα πλακέ, 81 × 35,5 εκ. (βλ. σ. 167).

Spyros Vassiliou - Georgios Gliatas, *St John the Baptist*, 1948, egg tempera on plywood, 81 × 35.5 cm (see p. 167).



11.

Σπύρος Βασιλείου - Γεώργιος Γλιάτας, *Ο Χριστός Παντοκράτωρ*, 1948, αυγοτέμπερα σε κόντρα πλακέ, 81 × 35,5 εκ. (βλ. σ. 167).

Spyros Vassiliou - Georgios Gliatas, *Christ Pantocrator*, 1948, egg tempera on plywood, 81 × 35.5 cm (see p. 167).



12.

Σπύρος Βασιλείου - Γεώργιος Γλιάτας, *Η Παναγία ένθρονη βρεφοκρατούσα*, 1948, αυγοτέμπερα σε κόντρα πλακέ, 81 × 35,5 εκ. (βλ. σ. 167).

Spyros Vassiliou - Georgios Gliatas, *Enthroned Virgin and Child*, 1948, egg tempera on plywood, 81 × 35.5 cm (see p. 167).



13.

Σπύρος Βασιλείου - Γεώργιος Γλιάτας, *Ο άγιος Δημήτριος έφιππος*, 1948, αυγοτέμπερα σε κόντρα πλακέ, 81 × 35,5 εκ. (βλ. σ. 167).

Spyros Vassiliou - Georgios Gliatas, *Saint Demetrios on horseback*, 1948, egg tempera on plywood, 81 × 35.5 cm (see p. 167).



14.

Σπύρος Βασιλείου, *Ο άγιος Ιωάννης ο Πρόδρομος*, 1938-1939, ανθίβολο, μολύβι σε χαρτί, 119,5 × 55 εκ. (βλ. σ. 162).

Spyros Vassiliou, *Saint John the Baptist*, 1938-1939, *anthivolon*, pencil on paper, 119.5 x 55 cm (see p. 162).



15.

Σπύρος Βασιλείου,
Ιησούς Χριστός ο Ψυχοσώστης,
1938-1939, ανθίβολο,
μολύβι σε χαρτί, 120 × 55 εκ.
(βλ. σ. 162).

Spyros Vassiliou,
Jesus Christ the Saviour of Souls, 1938-1939, *anthivolon*,
pencil on paper, 120 × 55 cm
(see p. 162).



16.

Σπύρος Βασιλείου,
Μήτηρ Θεού, η Πάντων Ελπίς,
1938-1939, ανθίβολο,
μολύβι σε χαρτί,
121 × 55 εκ. (βλ. σ. 162).

Spyros Vassiliou,
Mother of God, the Hope of All, 1938-1939,
anthivolon, pencil on paper,
121 × 55 cm (see p. 162).



17.

Σπύρος Βασιλείου,
Ο άγιος Διονύσιος,
1938-1939, ανθίβολο,
μολύβι σε χαρτί,
120 × 55 εκ.
(βλ. σ. 162).

Spyros Vassiliou,
Saint Dionysios,
1938-1939 *anthivolon*,
pencil on paper,
120 × 55 cm (see p. 162).



18.

Σπύρος Βασιλείου,
Η Γέννηση, 1954-1955,
ανθίβολο, μολύβι και μελάνη
σε χαρτί , 73,5 × 45,6 εκ.
(βλ. σ. 170).

Spyros Vassiliou,
The Nativity, 1954-1955,
anthivolon, pencil and ink
on paper, 73.5 × 45.6 cm
(see p. 170).



19.

Σπύρος Βασιλείου,
Η Βάπτιση, 1954-1955,
ανθίβολο, μολύβι σε
χαρτί, 73,5 × 45,5 εκ.
(βλ. σ. 169).

Spyros Vassiliou,
The Baptism, 1954-1955,
anthivolon, pencil on
paper, 73.5 × 45.5 cm
(see p. 169).



20.

Σπύρος Βασιλείου,
Η Βαϊοφόρος, 1954-1955,
ανθίβολο, μολύβι σε χαρτί,
73,2 × 45,5 εκ.
(βλ. σ. 169).

Spyros Vassiliou,
The Entry into Jerusalem,
1954-1955, *anthivolon*,
pencil on paper,
73.2 × 45.5 cm
(see p. 169).



21.

Σπύρος Βασιλείου,
Η Σταύρωση, 1954-1955,
ανθίβολο, μολύβι σε
χαρτί, 73,5 × 45,8 εκ.

Spyros Vassiliou,
The Crucifixion, 1954-1955, *anthivolon*,
pencil on paper,
73.5 × 45.8 cm.



22.

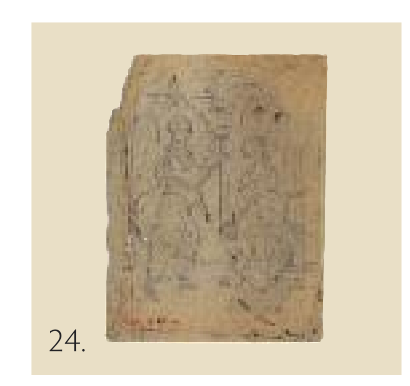
Σπύρος Βασιλείου,
Η Εις Άδου Κάθοδος,
1954-1955, ανθίβολο,
μολύβι σε χαρτί,
73,5 × 45,5 εκ.
(βλ. σ. 170).

Spyros Vassiliou,
The Descent into Hell,
1954-1955, *anthivolon*,
pencil on paper,
73.5 × 45.5 cm
(see p. 170).


23.

Σπύρος Βασιλείου,
Η Ανάληψη, 1954-1955,
ανθίβολο, μολύβι σε
χαρτί, 73,5 × 45,8 εκ.
(βλ. σ. 169).

Spyros Vassiliou,
The Ascension, 1954-1955, *anthivolon*,
pencil on paper,
73.5 × 45.8 cm
(see p. 169).


24.

Σπύρος Βασιλείου,
Ο Ευαγγελισμός,
1939,
μολύβι σε χαρτί,
40,5 × 31 εκ.

Spyros Vassiliou,
The Annunciation,
1939,
pencil on paper,
40.5 × 31 cm.


25.

Σπύρος Βασιλείου,
Η Γέννηση, 1939,
μολύβι και μελάνη
σε χαρτί, 40,2 × 29,8 εκ.

Spyros Vassiliou,
The Nativity, 1939,
pencil and ink on paper,
40.2 × 29.8 cm.


26.

Σπύρος Βασιλείου,
Η Υπαπαντή,
1939, μολύβι σε
χαρτί, 36,5 × 27,5 εκ.
(βλ. σ. 164).

Spyros Vassiliou,
The Presentation of Christ in the Temple, 1939,
pencil on paper,
40.5 × 31 cm (see p. 164).


27.

Σπύρος Βασιλείου,
Ο Ιησούς δωδεκαετής εν τω Ναώ, 1939,
μολύβι και μελάνη σε χαρτί,
40,5 × 31 εκ.
(βλ. σ. 164).

Spyros Vassiliou,
Christ preaching into the Temple, 1939, pencil and
ink on paper, 40.5 × 31 cm
(see p. 164).


28.

Σπύρος Βασιλείου,
Η Βάπτιση, 1939,
μολύβι και μελάνη σε χαρτί,
40,5 × 31 εκ.

Spyros Vassiliou,
The Baptism, 1939,
pencil and ink on paper,
40.5 × 31 cm.


29.

Σπύρος Βασιλείου,
Ο εν Καννά Γάμος, 1939,
μολύβι και μελάνη
σε χαρτί, 40,8 × 27,5 εκ.
(βλ. σ. 166).

Spyros Vassiliou,
The Marriage at Cana,
1939, pencil and ink on
paper, 40.8 × 27.5 cm (see p. 166).


30.

Σπύρος Βασιλείου,
Ο Ιησούς Χριστός και η Σαμαρείτις, 1939,
μολύβι και μελάνη σε χαρτί,
36,5 × 27,5 εκ.
(βλ. σ. 166).

Spyros Vassiliou,
Christ and the Samaritan Woman, 1939, pencil
and ink on paper,
36.5 × 27.5 cm (see p. 166).



31.

Σπύρος Βασιλείου,
Η Μεταμόρφωσις, 1939,
μολύβι και μελάνη
σε χαρτί, 36,5 × 27,5 εκ.
(βλ. σ. 167).

Spyros Vassiliou,
The Transfiguration, 1939,
pencil and ink on paper,
36.5 × 27.5 cm
(see p. 167).



32.

Σπύρος Βασιλείου,
Η Ανάστασις / Έγερσις του Λαζάρου, 1939,
μολύβι και μελάνη
σε χαρτί, 36,5 × 27,5 εκ.

Spyros Vassiliou,
The Raising of Lazarus,
1939, pencil and ink on
paper, 36.5 × 27.5 cm.



33.

Σπύρος Βασιλείου,
Ο Νιπτήρ, 1939,
μολύβι σε χαρτί
36,5 × 27,5 εκ.

Spyros Vassiliou,
The Washing of the Disciples' Feet, 1939,
pencil on paper,
36.5 × 27.5 cm.



34.

Σπύρος Βασιλείου,
Ενώπιον του Πιλάτου,
1939, μολύβι σε χαρτί,
36,5 × 27,5 εκ.

Spyros Vassiliou,
The Judgment of Pilatus,
1939, pencil on paper,
36.5 × 27.5 cm.



35.

Σπύρος Βασιλείου,
Ο Ελκόμενος, 1939,
μολύβι σε χαρτί
36,5 × 28 εκ.

Spyros Vassiliou,
The Way to Calvary / Christ "Helkomenos",
1939, pencil on paper,
36.5 × 28 cm.



36.

Σπύρος Βασιλείου,
Η Σταύρωσις, 1939,
μολύβι σε χαρτί
36,5 × 27,5 εκ.
(βλ. σ. 169).

Spyros Vassiliou,
The Crucifixion, 1939,
pencil on paper,
36.5 × 27.5 cm
(see p. 169).



37.

Σπύρος Βασιλείου,
Η Αποκαθήλωσις,
1939, μολύβι σε χαρτί
36,5 × 26 εκ.

Spyros Vassiliou,
The Descent from the Cross,
1939, pencil on paper,
36.5 × 26 cm.



38.

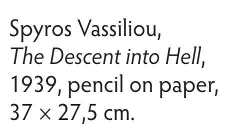
Σπύρος Βασιλείου,
Ο Επιτάφιος Θρήνος,
1939, μολύβι σε χαρτί,
36,5 × 28 εκ.

Spyros Vassiliou,
The Lamentation,
1939, pencil on paper,
36.5 × 28 cm.



39.

Σπύρος Βασιλείου,
Η Εις Άδου Κάθοδος,
1939, μολύβι σε χαρτί,
37 × 27,5 εκ.



Spyros Vassiliou,
The Descent into Hell,
1939, pencil on paper,
37 × 27,5 cm.



40.

Σπύρος Βασιλείου,
Η Ψηλάφησις, 1939,
μολύβι σε χαρτί,
36,5 × 27,5 εκ.

Spyros Vassiliou,
The Doubting of Thomas,
1939, pencil on paper,
36.5 × 27.5 cm.



41.

Σπύρος Βασιλείου,
Η Ανάληψις,
1939, μολύβι σε χαρτί,
36,4 × 27,3 εκ.

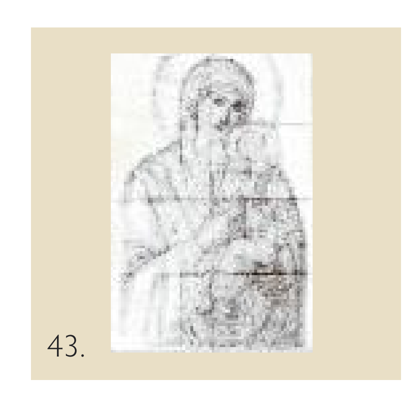
Spyros Vassiliou,
The Ascension,
1939, pencil on paper,
36.4 × 27.3 cm.



42.

Σπύρος Βασιλείου,
Η Πεντηκοστή,
1939, μολύβι σε χαρτί,
37 × 27 εκ.

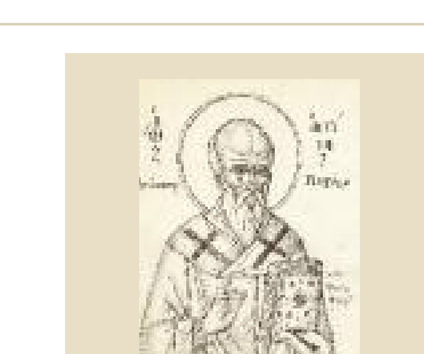
Spyros Vassiliou,
The Pente-cost,
1939, pencil on paper,
37 × 27 cm.



43.

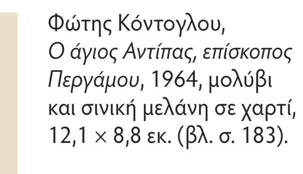
Φώτης Κόντογλου,
Η Παναγία του Πάθους,
1955, ανθίβολο, μολύβι
και χρώμα σε ριζόχαρτο,
100 × 70 εκ.
(βλ. σ. 124).

Fotis Kontoglou,
The Virgin of the Passion,
1955, *anthivolon*, pencil
and color on rice paper,
100 × 70 cm (see p. 124).

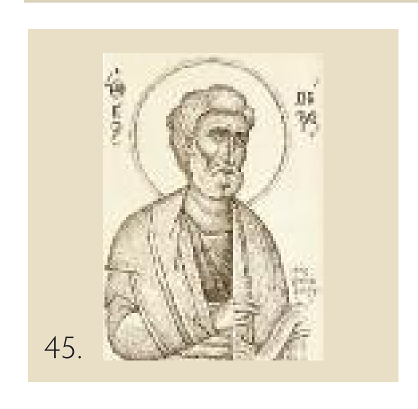


44.

Φώτης Κόντογλου,
*Ο άγιος Αντίπας, επίσκοπος
Περγάμου*, 1964, μολύβι
και σινική μελάνη σε χαρτί,
12,1 × 8,8 εκ. (βλ. σ. 183).



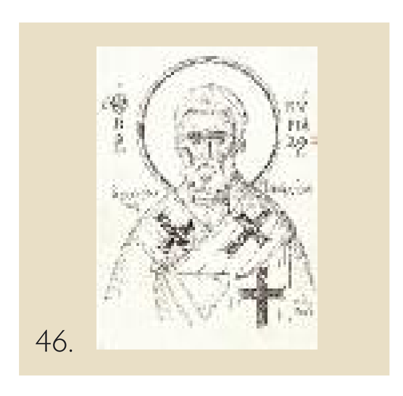
Fotis Kontoglou,
Saint Antipas, 1964, pencil
and Indian ink on paper,
12.1 × 8.8 cm. (see p. 183).



45.

Φώτης Κόντογλου,
Ο άγιος Πέτρος, 1963,
μολύβι και σινική μελάνη
σε χαρτί, 11,6 × 8,3 εκ.
(βλ. σ. 183).

Fotis Kontoglou,
Saint Peter, 1963, pencil
and Indian ink on paper,
11.6 × 8.3 cm (see p. 183).



46.

Φώτης Κόντογλου,
*Ο άγιος Κύριλλος
αρχιεπίσκοπος Ιεροσολύμων*,
1955-1965, σινική μελάνη
σε χαρτί, 19,4 × 13,2 εκ.
(βλ. σ. 182).

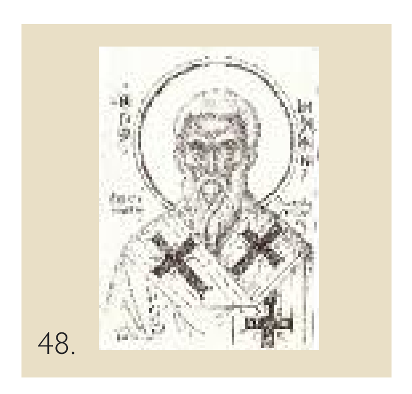
Fotis Kontoglou,
Saint Cyril, 1955-1965,
Indian ink on paper,
19.4 × 13.2 cm (see p. 182).



47.

Φώτης Κόντογλου, *Ο άγιος Ιάκωβος ο αδελφόθεος Ιεροσολύμων*, 1955-1965, σινική μελάνη σε χαρτί, 16,7 × 11,4 εκ. (βλ. σ. 182).

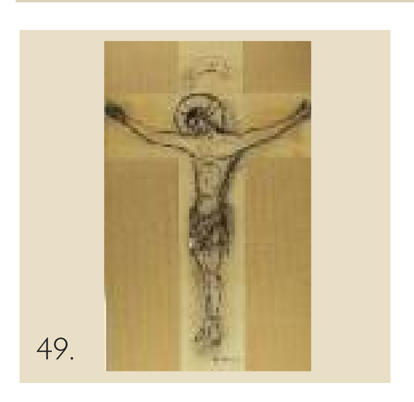
Fotis Kontoglou, *Saint James,* 1955-1965, indian Ink on paper, 16.7 × 11.4 cm (see p. 182).



48.

Φώτης Κόντογλου, *Ο άγιος Μητροφάνης αρχιεπίσκοπος Κωνσταντινουπόλεως*, 1955-1965, σινική μελάνη σε χαρτί, 16,8 × 11,4 εκ. (βλ. σ. 182).

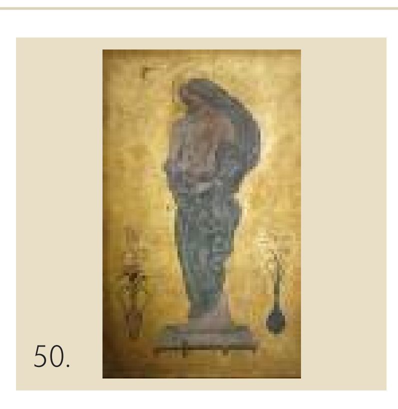
Fotis Kontoglou, *Saint Metrophanes*, 1955-1965, Indian ink on paper, 16.8 × 11.4 cm (see p. 182).



49.

Νίκος Εγγονόπουλος, *Ο Χριστός εσταυρωμένος*, 1952, κάρβουνο και μολύβι σε χαρτί, 124,5 × 73 εκ (βλ. σ. 177).

Nikos Engonopoulos, *Christ on the Cross*, 1952, charcoal and pencil on paper, 124.5 × 73 cm (see p. 177).



50.

Κωνσταντίνος Παρθένης, *Η Παναγία του Ευαγγελισμού*, 1920-1923, λάδι σε καμβά επικολλημένο σε ξύλο, 50 × 34 εκ. (βλ. σ. 141).

Constantinos Parthenis, *The Virgin of the Annunciation*, 1920-1923, oil on canvas, mounted on wood, 50 × 34 cm (see p. 141).



51.

Κωνσταντίνος Παρθένης, *Ο άγγελος του Ευαγγελισμού*, 1920-1923, λάδι σε καμβά επικολλημένο σε ξύλο, 46 × 32 εκ. (βλ. σ. 141).

Constantinos Parthenis, *The Angel of the Annunciation*, 1920-1923, oil on canvas, mounted on wood, 46 × 32 cm (see p. 141).



52.

Πολύκλειτος Ρέγκος, *Η Πλατυτέρα. Προσχέδιο για την αψίδα του ναού Αγίου Δημητρίου Θεσσαλονίκης*, 1959, ακουαρέλα σε χαρτί, 74,5 × 54 εκ (βλ. σ. 121).

Polyklitos Rengos. *Mother of God Platytera. Preliminary drawing for the apse of the church of St Demetrios in Thessaloniki*, 1959, watercolour on paper, 74.5 × 54 cm (see p. 121).



53.

Μίκης Ματσάκης, *Μελέτη διά το τέμπλον και Πλατυτέραν του παρεκκλησίου Κότσικα*, 1936, τέμπερα και χρυσό χρώμα σε χαρτί, 35 × 42,8 εκ. (βλ. σ. 148).

Mikis Matsakis, *Preliminary drawing for the iconostasis and the apse of the Kotsikeion chapel*, 1936, watercolour and gold on paper, 35 × 42.8 cm (see p. 148).



55.

Μίκης Ματσάκης, *Πέτρος*, 1938-39, μολύβι σε χαρτί, 37,3 × 32,4 εκ. (βλ. σ. 151).

Mikis Matsakis, *Peter,* 1938-1939, pencil on paper, 37.3 × 32.4 cm (see p. 151).



56.

Μίκης Ματσάκης,
Μάρκος, 1938-39,
μολύβι σε χαρτί,
36,4 × 31,7 εκ.
(βλ. σ. 151).

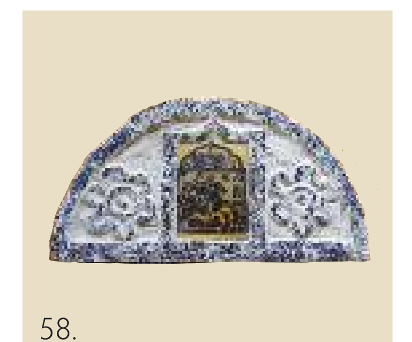
Mikis Matsakis,
Mark, 1938-1939,
pencil on paper,
36.4 × 31.7 cm
(see p. 151).



57.

Μίκης Ματσάκης,
Σίμων, 1938-39,
μολύβι σε χαρτί,
36,5 × 28 εκ.
(βλ. σ. 151).

Mikis Matsakis,
Simon, 1938-1939,
pencil on paper,
36.5 × 28 cm
(see p. 151).



58.

Ράλλης Κοψίδης,
Υπέρθυρο, 1971,
γύψος, 14,5 × 27,5 εκ.
(βλ. σ. 198).

Rallis Kopsidis,
Architrave, 1971,
plaster, 14.5 × 27.5 cm
(see p. 198).



59.

Ράλλης Κοψίδης,
Ο άγιος Γεώργιος,
υπέρθυρο, 1971,
ξύλο, 21 × 84 εκ
(βλ. σ. 198).

Rallis Kopsidis,
Saint George,
architrave, 1971,
wood, 21 × 84 cm
(see p. 198).



60.

Ράλλης Κοψίδης,
Ο άγιος Αθανάσιος Αλεξανδρείας, περ. 1970,
ανθίβολο, σινική σε ριζόχαρτο
και επιχρωματισμένο,
50,3 × 35 εκ. (βλ. σ. 197).

Rallis Kopsidis,
Saint Athanasios of Alexandria,
c. 1970, *anthivolon*. Indian ink
on rice paper and coloured,
50.3 × 35 cm (see p. 197).



61.

Ράλλης Κοψίδης,
Αρχάγγελος, περ. 1970,
ανθίβολο, σινική σε
ριζόχαρτο και
επιχρωματισμένο,
97,5 × 36 εκ. (βλ. σ. 196).

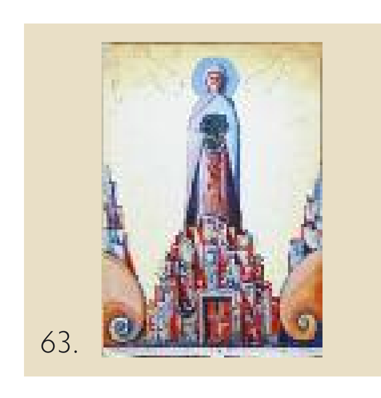
Rallis Kopsidis,
Archangel, c. 1970,
anthivolon. Indian ink on
rice paper and coloured,
97.5 × 36 cm (see p. 196).



62.

Ράλλης Κοψίδης,
Ο άγιος Ιωάννης, περ. 1970,
ανθίβολο, σινική σε
ριζόχαρτο και
επιχρωματισμένο,
98,5 × 68 εκ. (βλ. σ. 197).

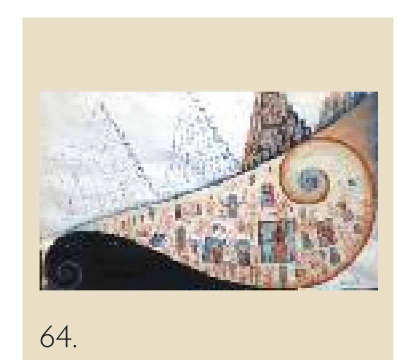
Rallis Kopsidis,
Saint John, c. 1970,
anthivolon. Indian ink on
rice paper and coloured,
98.5 × 68 cm (see p. 197).



63.

Ράλλης Κοψίδης,
Προσχέδιο Ανάληψης (Chambésy), 1975, μελάνη
και χρωματιστά μολύβια
σε χαρτόνι, 49,3 × 34,7 εκ.
(βλ. σ. 199).

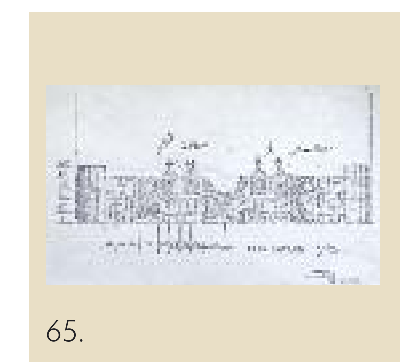
Rallis Kopsidis,
The Ascension (Chambésy),
1975, preliminary drawing,
ink and coloured pencils
on card, 49.3 × 34.7 cm
(see p. 199).



64.

Ράλλης Κοψίδης,
Σχήμα 7. Οι Ανώνυμοι Μάρτυρες (Chambésy),
1975, μελάνη και χρωματιστά μολύβια σε χαρτόνι,
28,5 × 48,1 εκ. (βλ. σ. 21).

Rallis Kopsidis,
The Unknown Martyrs (Chambésy), 1975, preliminary drawing, ink and coloured pencils on card,
28.5 × 48.1 cm. (see p. 21).



65.

Ράλλης Κοψίδης,
Τέμπλο (σχέδιο *Iconostase 1/50* - Chambésy), 1976,
χαρτί φωτοτυπίας αμμωνίας, 21 × 29,7 εκ.
(βλ. σ. 198).

Rallis Kopsidis,
Iconostasis drawing 1/50 (Chambésy), 1976,
blueprint on paper,
21 × 29.7 cm
(see p. 198).



66.

Ράλλης Κοψίδης,
Βημόθυρα χρωματισμένα (Chambésy), 1976,
χαρτόνι, 19× 28,1 εκ.
(βλ. σ. 198).

Rallis Kopsidis,
Bema-doors, 1976,
watercolour on card,
19 × 28.1 cm (see p. 198).



67.

Γιώργος Κόρδης,
Ο Χριστός και ο Πρόδρομος,
2015, αυγοτέμπερα σε ξύλο,
92 × 86 εκ.
(βλ. σ. 214).

George Kordis,
Christ and St John the Baptist, 2015, egg tempera on wood, 92 × 86 cm
(see p. 214).



68.

Γιώργος Κόρδης,
Το Γενέσιο του Προδρόμου,
2015, αυγοτέμπερα σε ξύλο,
92 × 86 εκ
(βλ. σ. 214).

George Kordis,
The Birth of St John the Baptist,
2015, egg tempera
on wood, 92 × 86 cm
(see p. 214).



69.

Κώστας Παπατριανταφυλλόπουλος,
Οι άγιοι Θεόδωροι, 2014,
αυγοτέμπερα σε ξύλο,
150 × 77 εκ. (βλ. σ. 211).

Kostas Papatriantafyllopoulos,
Saints Theodore, 2014,
egg tempera on wood,
150 × 77 cm (see p. 211).



70.

π. Σταμάτης Σκλήρης,
Βημόθυρο, 2017,
αυγοτέμπερα σε ξύλο,
144 × 90 εκ.
(βλ. σ. 206).

Father Stamatis Skliris,
Bema-doors, 2017,
egg tempera on wood,
144 × 90 cm
(see p. 206).



71.

π. Σταμάτης Σκλήρης,
Ο άγιος Γεράσιμος, 2017,
αυγοτέμπερα σε ξύλο,
180 × 50 εκ.
(βλ. σ. 207).

Father Stamatis Skliris,
Saint Gerasimos, 2017,
egg tempera on wood,
180 × 50 cm (see p. 207).


72.

Μάρκος Καμπάνης,
Ο άγιος Νικόλαος, 2015,
ακρυλικό σε ξύλο,
170 × 40 εκ.
(βλ. σ. 212).

Markos Kampanis,
Saint Nicholas, 2015,
acrylic on wood,
170 × 40 cm
(see p. 212).


73.

Μάρκος Καμπάνης,
Παναγία, 2015,
ακρυλικό σε ξύλο,
170 × 40 εκ.
(βλ. σ. 212).

Markos Kampanis,
Virgin, 2015,
acrylic on wood,
170 × 40 cm
(see p. 212).


74.

Μάρκος Καμπάνης,
Ιησούς Χριστός, 2015,
ακρυλικό σε ξύλο,
170 × 40 εκ.
(βλ. σ. 213).

Markos Kampanis,
Jesus Christ, 2015,
acrylic on wood,
170 × 40 cm
(see p. 213).


75.

Μάρκος Καμπάνης,
Ο άγιος Ιωάννης ο Πρόδρομος, 2015,
ακρυλικό σε ξύλο,
170 × 40 εκ.
(βλ. σ. 213).

Markos Kampanis,
Saint John the Baptist,
2015, acrylic on wood,
170 × 40 cm
(see p. 213).


76.

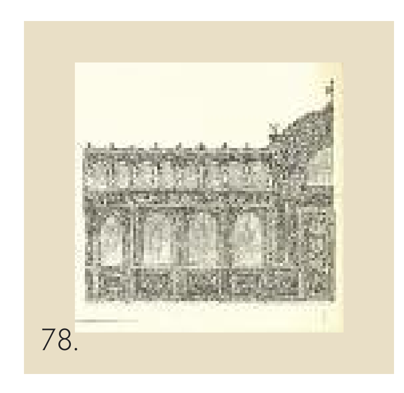
Στέλιος Φαϊτάκης,
Βημόθυρο, Ζήτημα χρόνου,
2017, μεικτή τεχνική σε
ξύλο, 200 × 200 εκ.
(βλ. σ. 210).

Stelios Faitakis,
Bema-doors. "Question of Time", 2017, mixed
technique on wood,
200 × 200 cm (see p. 210).


77.

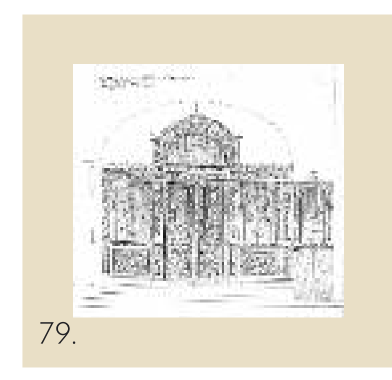
Γιώργος Νομικός,
Σχέδιο τέμπλου Ι.Ν. Αγίας Μαρίνας Θησείου, 1934,
μολύβι σε χαρτί διαφανές
Canson, 75 × 89,3 εκ.
(βλ. σ. 292).

George Nomikos,
Drawing of the iconostasis for the church of St Marina, Thisseio, 1934, pencil on
Canson paper, 75 × 89.3 cm
(see p. 292).


78.

Γιώργος Νομικός,
Σχέδιο τέμπλου Ι.Ν. Αγίου Ανδρέα Πατρών (αριστερό τμήμα),
π. 1960, μελάνη και μολύβι
σε χαρτί διαφανές Canson,
82,5 × 93 εκ. (βλ. σ. 192).

George Nomikos,
Iconostasis (left side) for the church of St Andrew, Patras,
c. 1960, ink and pencil on
Canson paper, 82.5 × 93 cm
(see p. 192).


79.

Γιώργος Νομικός,
Σχέδιο τέμπλου Ι.Ν. Αγίας Τριάδας Πειραιά, πλαϊνά τέμπλου, 1968-1975, μολύβι
σε χαρτί διαφανές Canson,
63,5 × 63,5 εκ. (βλ. σ. 292).

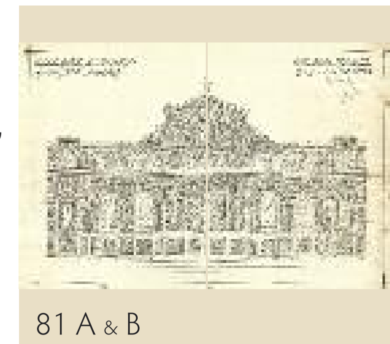
George Nomikos,
Iconostasis (side part) for the church of the Holy Trinity, Piraeus, 1968-1975,
pencil on Canson paper,
63.5 × 63.5 cm (see p. 292).



80.

Γιώργος Νομικός,
Σχέδιο τέμπλου Ι.Ν. Αγίου Παντελεήμονα οδού Αχαρνών (αριστερό τμήμα), 1975-1976, μολύβι σε χαρτί διαφανές Canson, 81 × 61,5 εκ. (βλ. σ. 193).

George Nomikos,
Drawing of the iconostasis (left side) for the church of St Panteleemon, Acharnon Street, 1975-1976, pencil on Canson paper, 81 × 61.5 cm (see p. 193).



81 A & B

Γιώργος Νομικός,
Σχέδιο τέμπλου Ι.Ν. Αγίου Διονυσίου Αρεοπαγίτου Αθηνών (δύο τμήματα), 1938, μολύβι και σινική μελάνη σε χαρτί Canson, 88,5 × 65,5 εκ. το καθένα (βλ. σ. 158-159).

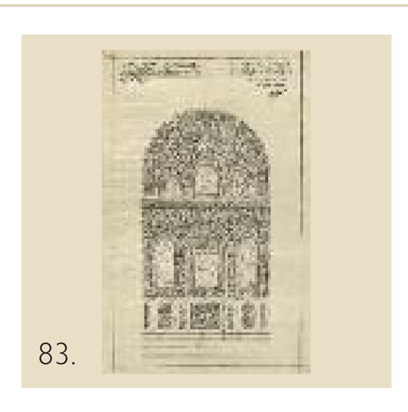
George Nomikos,
Drawing of the iconostasis (two parts) for the church of St Dionysios the Areopagite, Athens, 1938, pencil and Indian ink on Canson paper, 88.5 × 65.5 cm each (see p. 158-159).



82.

Γιώργος Νομικός,
Σχέδιο κιονόκρανου για τέμπλο Ι.Ν. Αγίου Διονυσίου Αρεοπαγίτου Αθηνών, 1938, μολύβι σε χαρτί διαφανές Canson, 69,5 × 56 εκ. (βλ. σ. 291).

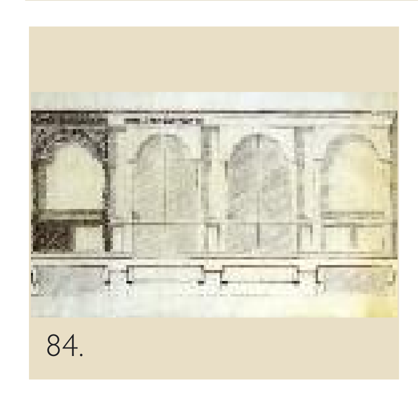
George Nomikos,
Drawing of a column capital for the church of St Dionysios the Areopagite, Athens, 1938, pencil on Canson paper, 69.5 × 56 cm (see p. 291).



83.

Γιώργος Νομικός,
Σχέδιο πλαγίων τμημάτων τέμπλου Ι.Ν. Αγίου Διονυσίου Αρεοπαγίτου Αθηνών, 1938, σινική μελάνη σε χαρτί διαφανές Canson, 75,4 × 49 εκ. (βλ. σ. 160).

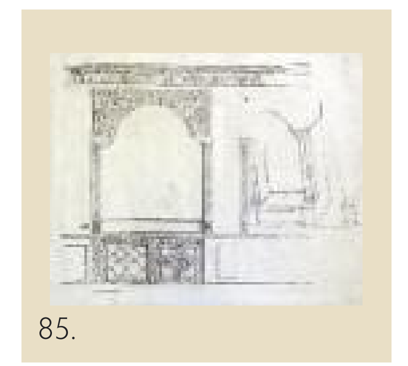
George Nomikos,
Drawing of the side parts of the iconostasis of the church of St Dionysios the Areopagite, Athens, 1938, Indian ink on Canson paper, 75.4 × 49 cm (see p. 160).



84.

Πέτρος Βαμπούλης,
Σχέδιο τέμπλου, 1960-1970, μολύβι και σινική μελάνη σε ριζόχαρτο, 49 × 109 εκ. (βλ. σ. 191).

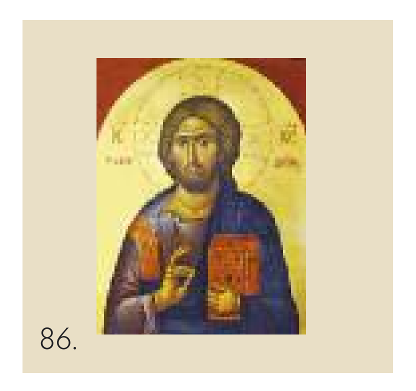
Petros Vampoulis,
Drawing of an iconostasis, 1960-1970, pencil and Indian ink on ricepaper, 49 × 109 cm (see p. 191).



85.

Πέτρος Βαμπούλης,
Σχέδιο τέμπλου, 1960-1970, μολύβι και σινική μελάνη σε ριζόχαρτο, 35 × 50 εκ. (βλ. σ. 191).

Petros Vampoulis,
Drawing of an iconostasis, 1960-1970 pencil and Indian ink on ricepaper, 35 × 50 cm (see p. 191).



86.

Γιάννης Καρούσος,
Ιησούς Χριστός ο Ζωοδότης, 1990, αυγοτέμπερα και χρυσό σε ξύλο, 65 × 55 εκ (βλ. σ. 194).

John Karousos,
Jesus Christ Giver of Life, 1990, egg tempera and gold on wood, 65 × 55 cm (see p. 194).



87.

Στέφανος Αλμαλιώτης,
Ο άγιος Σπυρίδων, 1960-1970, ανθίβολο, μολύβι σε χαρτί, 116,5 × 53,5 εκ (βλ. σ. 188).

Stefanos Almaliotis,
Saint Spyridon, 1960-1970, *anthivolon*, pencil on paper, 116.5 × 53.5 cm (see p. 188).



88.

Στέφανος Αλμαλιώτης, *Η Μυρτιδιώτισσα*, 1960-1970, ανθίβολο, μολύβι σε ριζόχαρτο, 30,8 × 24,2 εκ. (βλ. σ. 188).

Stefanos Almaliotis, *The Virgin Myrtidiotissa*, 1960-1970, pencil on rice paper, 30.8 × 24.2 cm (see p. 188).



89.

Στέφανος Αλμαλιώτης, *Η Γέννηση*, 1960-1970, μολύβι σε χαρτί-μπλοκ ιχνογραφίας, 35 × 24,5 εκ. (βλ. σ. 188).

Stefanos Almaliotis, *The Nativity,* 1960-1970, pencil on paper, 35 × 24.5 cm (see p. 188).



90.

Γιώργος Νομικός (σχέδιο), Θεοφάνης Νομικός (ξυλογλυπτική), *Κιονόκρανο τέμπλου*, 1950-1960, ξύλο, 33,5 × (38 × 38) εκ. (βλ. σ. 291).

George Nomikos (drawing), Theofanis Nomikos (woodcarving). *Column capital of an iconostasis*, 1950-1960 , wood, 33,5 × (38 × 38) cm (see p. 291).



91.

Γιώργος Νομικός (σχέδιο), Θεοφάνης Νομικός (ξυλογλυπτική), *Θωράκιο τέμπλου*, 1950-1960, ξύλο, 37,5 × 70 εκ (βλ. σ. 287).

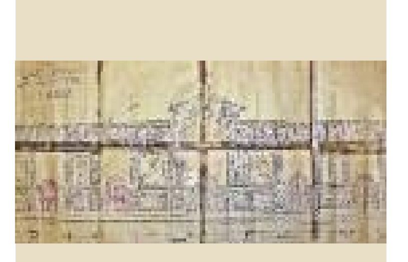
George Nomikos (drawing), Theofanis Nomikos (woodcarving). *Closure panel of an iconostasis*, 1950-1960, wood, 37,5 × 70 cm (see p. 287).



92.

Γιάννης και Λευτέρης Ανδραβιδιώτης, *Κιονόκρανο τέμπλου*, 1980, ξύλο, 25 × (20 × 25) εκ.

Ioannis and Lefteris Andravidiotis, *Column capital of an iconostasis*, 1980, wood, 25 × (20 × 25) cm.



93.

Ευστάθιος Στίκας, *Σχέδιο τέμπλου Ι. Ν. Αγίου Διονυσίου Ζακύνθου*, 1937, μολύβι και μελάνη σε χαρτί, 36 × 78 εκ. (βλ. σ. 250).

Efstathios Stikas, *Drawing of the iconostasis for the church of St Dionysios, Zakynthos*, 1937, pencil and ink on paper, 36 × 78 cm (see p. 250).



94.

Γιάννης και Λευτέρης Ανδραβιδιώτης, *Επίστεψη*, 1978, ξύλο, 24 × 78 × 6 εκ.

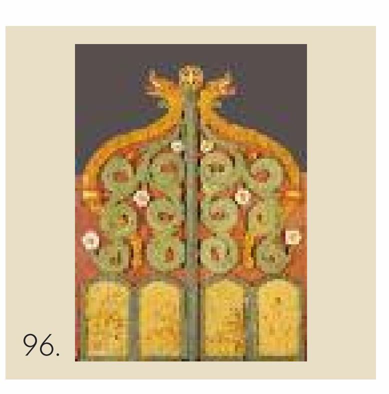
Ioannis and Lefteris Andravidiotis, *Epistyle of an iconostasis*, 1978, wood, 24 × 78 × 6 cm.



95.

Γιάννης και Λευτέρης Ανδραβιδιώτης, *Θωράκιο*, 1980, ξύλο, 55 × 100 × 5 εκ. (βλ. σ. 287).

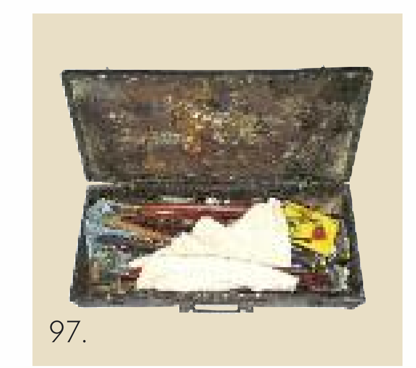
Ioannis and Lefteris Andravidiotis, *Closure panel of an iconostasis*, 1980, wood, 55 × 100 × 5 cm (see p. 287).



96.

Παύλος Σάμιος,
Βημόθυρο, 1999-2007,
αυγό σε ξύλο, 110 × 85 εκ.
(βλ. σ. 209).

Pavlos Samios,
Bema-doors, 1999-2007,
egg tempera on wood,
110 × 85 cm (see p. 209).

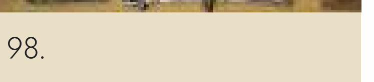


97.

Κωνσταντίνος Αρτέμης,
Κασελάκι ζωγραφικής,
1940-1950, ξύλο,
7,7 × 16,5 × 39 εκ.

Constantinos Artemis,
The artist's paintbox,
1940-1950, wood,
7.7 × 16,5 × 39 cm.





98.

Ανδρέας Σαμπατάκος,
Σετ εργαλείων ξυλογλυπτικής,
1980-2010 (βλ. σ. 300).

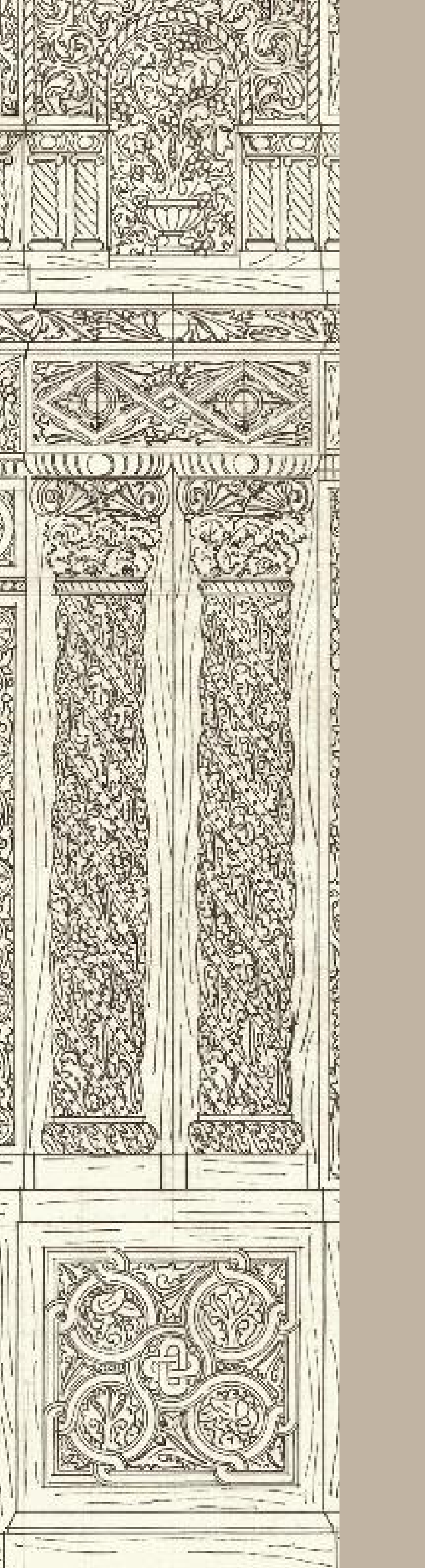
Andreas Sabatakos,
Tool kit for woodcarving,
1980-2010 (see p. 300).



A

Το τέμπλο στους βυζαντινούς και στους μεταβυζαντινούς χρόνους. Μορφή και λειτουργία

The templon in Byzantine and Post-Byzantine times. Form and function



ΙΩΑΝΝΑ ΣΤΟΥΦΗ-ΠΟΥΛΗΜΕΝΟΥ

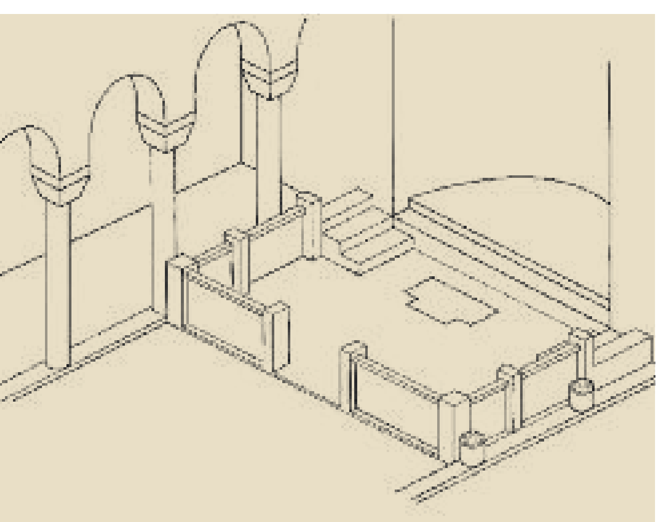
Το παλαιοχριστιανικό φράγμα του ιερού βήματος. Από τις «κιγκλίδες» στο τέμπλο;

Το ιερό βήμα αναμφίβολα αποτελεί τον ιερότερο και σημαντικότερο χώρο του χριστιανικού ναού. Έχει χαρακτήρα πρωτίστως μυστηριακό, αφού εκεί, στην αγία τράπεζα, τελείται το μυστήριο της Θείας Ευχαριστίας. Παράλληλα, την εγκυρότητα του μυστηρίου εγγυάται η παρουσία του επισκόπου στον ίδιο χώρο, στον επισκοπικό θρόνο του παλαιοχριστιανικού συνθρόνου.[1]

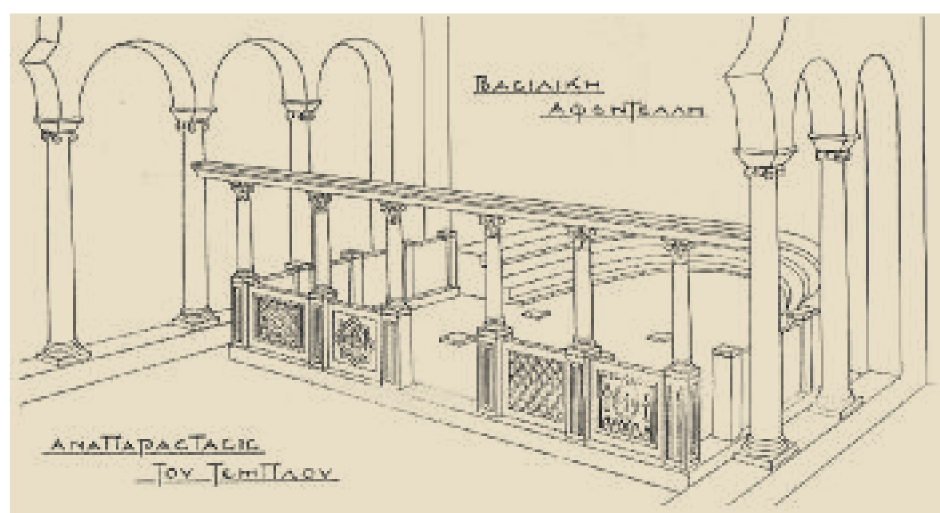
Αυτή η ιερότητα και η εκκλησιολογική σημασία του ιερού βήματος το καθιστούσαν από τους πρώτους χριστιανικούς αιώνες χώρο άβατο για τους πολλούς.[2] Παράλληλα, καθώς η ραγδαία αύξηση του αριθμού των χριστιανών από την εποχή κυρίως του Μεγάλου Κωνσταντίνου και εξής αλλοίωσε τον κλειστό χαρακτήρα των χριστιανικών κοινοτήτων, κάποιοι χριστιανοί προσέρχονταν στη Θεία Κοινωνία χωρίς τον απαιτούμενο σεβασμό και την αρμόζουσα ευλάβεια.[3] Μια χαμηλή και ελαφριά περίφραξη –το παλαιοχριστιανικό τέμπλο ή ορθότερα φράγμα του ιερού βήματος[4]– ήταν επομένως αναγκαία για να το οριοθετήσει, να δηλώσει την ιερότητα και το άβατο του χώρου, όπως ακριβώς και ο Ευσέβιος Καισαρείας με σαφήνεια αναφέρει: «*ὡς ἂν εἴη* (ενν. το ιερό βήμα) *τοῖς πολλοῖς ἄβατα*».[5]

Το φράγμα του ιερού βήματος ήταν κατασκευασμένο αρχικά από μέταλλο ή ξύλο και αργότερα από μάρμαρο.[6] Δηλωτικές των υλικών κατασκευής, του ύψους και του ρόλου του είναι και οι ονομασίες που μας είναι γνωστές από τις γραπτές πηγές: «κιγκλίδες», «ἱεραὶ κιγκλίδες»,«κάγκελλοι», «δίκτυα», «δρύφακτα», «στήθεα», «θώρακες», «ἕρκος», «περίβολοι», «κιόνια», «περιφραγή», «διάστυλα» κτλ., όχι όμως «τέμπλον».[7] Συνεπώς, την περίοδο αυτή, η ονομασία «τέμπλον» για το φράγμα είναι άγνωστη αλλά ούτε άλλη σταθερή ονομασία υπάρχει, όπως φαίνεται, ακόμη και στην υστεροβυζαντινή περίοδο. Αντίθετα, ιστορικές πηγές του 11ου και του 12ου αιώνα αποδεικνύουν ότι «τέμπλον» αρχικά ονομαζόταν η μεγάλη, επιμήκης ξύλινη εικόνα με τη Δέηση ή το Δωδεκάορτο, που συχνά ήταν τοποθετημένη επάνω από το επιστύλιο του ψηλού φράγματος.[8]

Τα πρότυπα του παλαιοχριστιανικού φράγματος θα πρέπει να αναζητηθούν σε προηγούμενα ρωμαϊκά οικοδομήματα θρησκευτικού ή κοσμικού χαρακτήρα,



1

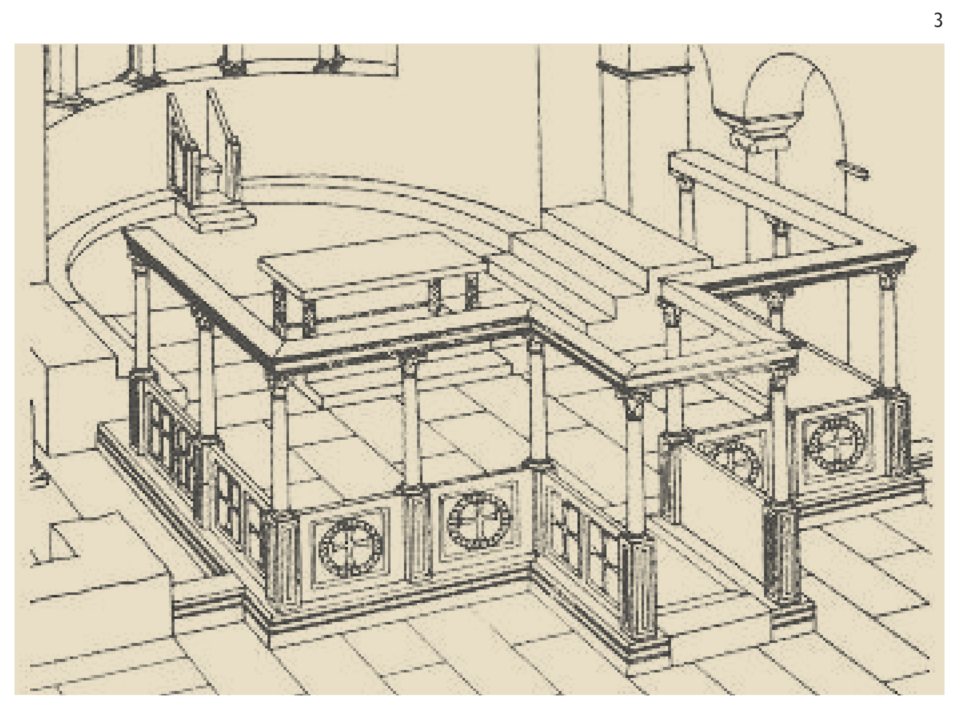


2

όπου ένα φράγμα-κιγκλίδωμα απομόνωνε έναν ιερό ή ιδιαίτερα σημαντικό χώρο. Φράγματα-κιγκλιδώματα ήταν επίσης γνωστά στην ιουδαϊκή λατρευτική παράδοση, όπως αυτά στον ναό του Σολομώντα.[9]

Όσον αφορά την τυπολογία του παλαιοχριστιανικού φράγματος, γνωρίζουμε φράγματα σχήματος ανεστραμμένου ή ορθού «Π» (Εικ. 1, 2, 3), ευθύγραμμα που εκτείνονται μόνο στο κεντρικό κλίτος του ναού (κεντρικά) (Εικ. 4) και ευθύ-

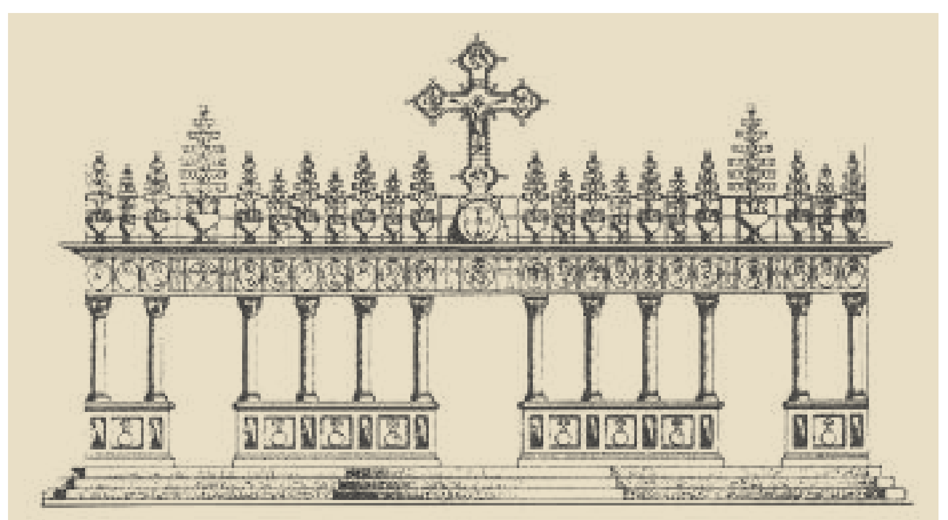
3

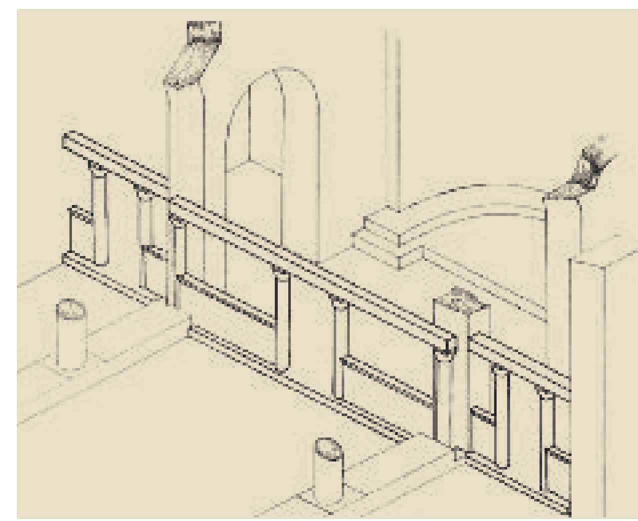


1. Βασιλική Β΄ Δημητριάδος. Αναπαράσταση φράγματος συνεχούς, ανεστραμμένου «Π», εφαπτόμενου, χαμηλού (Ι. Στουφή-Πουλημένου).

2. Βασιλική Αφεντέλλη Λέσβου. Αναπαράσταση φράγματος συνεχούς, ανεστραμμένου «Π», ελεύθερου, μικτού (Αν. Ορλάνδος).

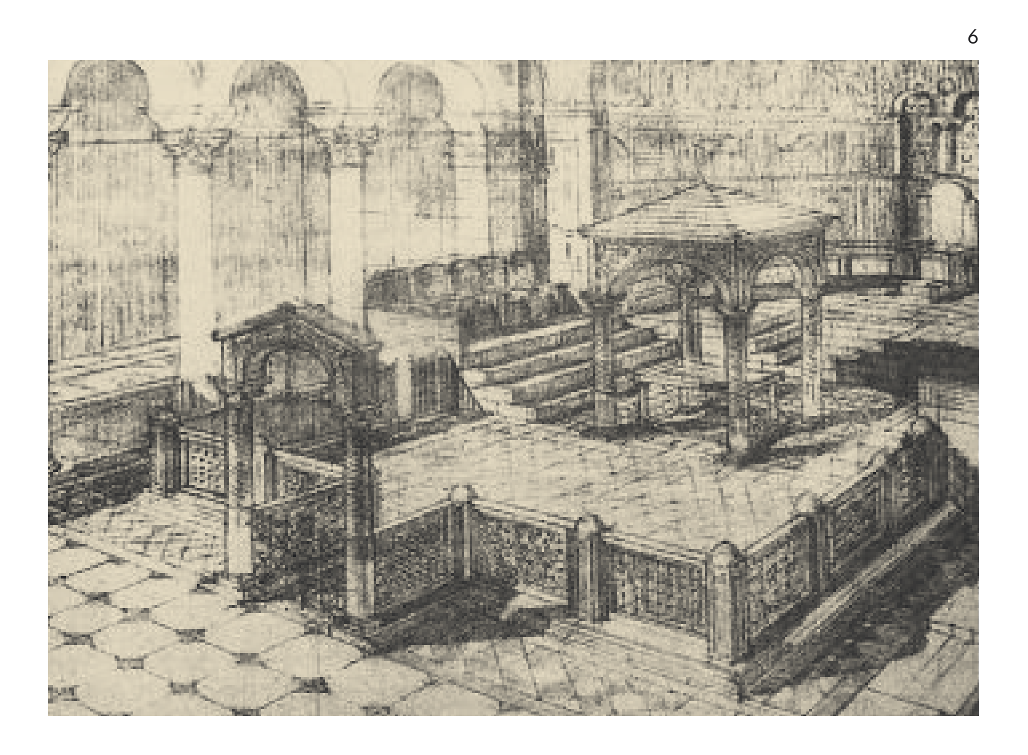
3. Σταυρική βασιλική Θάσου. Αναπαράσταση φράγματος συνεχούς, ανεστραμμένου «Π», ελεύθερου, ψηλού με προστώο (Αν. Ορλάνδος).


4


5

γραμμα που καταλαμβάνουν όλο το πλάτος του ναού (διαμπερή) (Εικ. 5), όταν πλέον η πρόθεση και το διακονικό παίρνουν τη θέση τους αριστερά και δεξιά αντίστοιχα του κυρίως βήματος. Ανάλογα πάλι με τη θέση και τη διάταξή τους ως προς τις αρχιτεκτονικές κατασκευές του ναού (κίονες κιονοστοιχιών, πεσσούς, τοίχους κτλ.) μπορεί να είναι συνεχή ή ασυνεχή, ελεύθερα, εφαπτόμενα ή παρεμβαλλόμενα.[10]

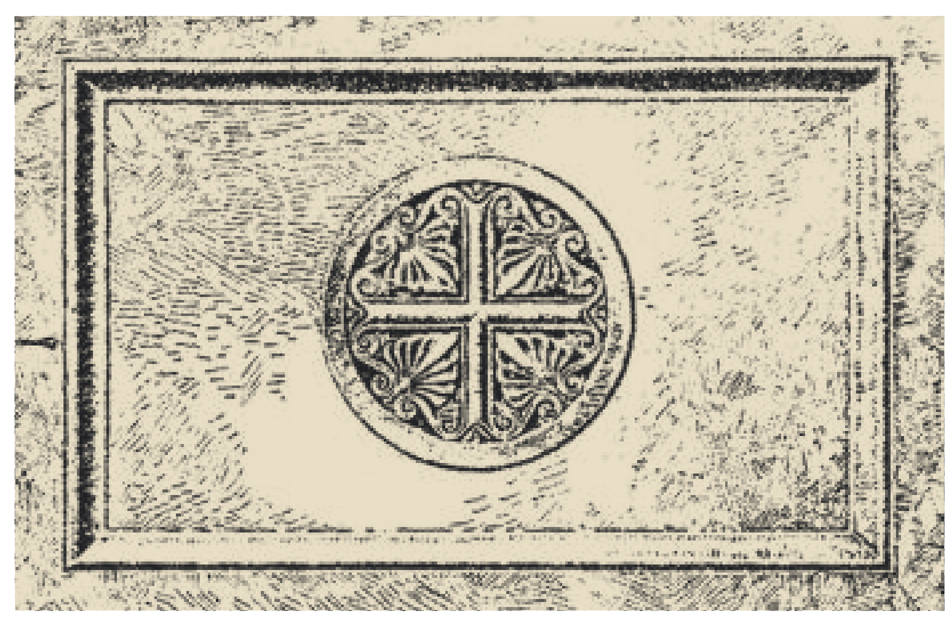
6



4. Ιουστινιάνεια Αγία Σοφία Κωνσταντινουπόλεως. Προσπάθεια αναπαράστασης του φράγματος του ιερού (ευθύ, κεντρικό, ψηλό) (Ε. Αντωνιάδης).

5. Χριστιανικό Ερέχθειο. Αναπαράσταση φράγματος ασυνεχούς, ευθύγραμμου, διαμπερούς, ψηλού (Ι. Στουφή-Πουλημένου).

6. Βασιλική Α΄ Νέας Αγχιάλου. Αναπαράσταση φράγματος συνεχούς, ανεστραμμένου «Π», ελεύθερου, χαμηλού με τοξωτή πύλη (ή προστώο;) (Γ. Σωτηρίου).



7α

7α-β. Θωράκια παλαιοχριστιανικών φραγμάτων: α) Χριστιανικού Ασκληπιείου Αθηνών (Ι. Τραυλός), β) Κοιμητηριακής βασιλικής Δίου (Δ. Παντερμαλής).

Ιδιαίτερη διαμόρφωση προσλαμβάνει σε αρκετά μνημεία η κεντρική είσοδος (Ωραία Πύλη) του ιερού βήματος με την κατασκευή τοξωτής πύλης (Εικ. 6). Στη βορειότερη Ελλάδα, με κέντρο τη Θεσσαλονίκη, αλλά και βορειότερα, όπως στη FYROM, μπροστά από την κεντρική είσοδο του ιερού τοποθετείται προστώο. Πρόκειται για μια τετράστυλη κατασκευή (τετρακιόνια ή δικιόνια), στεγασμένη πιθανότατα με ημισφαιρικό θόλο (είδος κιβωρίου) (Εικ. 3). Όπως έχουμε υποστηρίξει,[11] πρόκειται για κατασκευές θριαμβικού χαρακτήρα –θυμίζουν ρωμαϊκά θριαμβικά τόξα– που θα πρέπει να σχετίζονται με τις δύο πομπικές εισόδους στο ιερό, την Πρώτη ή Μικρή Είσοδο και τη Δεύτερη ή Μεγάλη Είσοδο. Ιδιαίτερα η Μεγάλη Είσοδος, αυτή η επίσημη μεταφορά των τιμίων δώρων από το διακονικό, διά μέσου του κεντρικού κλίτους, στο ιερό βήμα του ναού,[12] φαίνεται να έχει αποκτήσει, από την επίδραση της αυτοκρατορικής τελετουργίας, το περιεχόμενο μιας πομπικής-θριαμβικής εισόδου του Βασιλέως Χριστού στην «Ουράνια Πόλη» του.

Αρχικά ο διάκοσμος του μαρμάρινου φράγματος ήταν λιτός. Στα θωράκια υιοθετούνταν διάτρητα θέματα που μιμούνταν τα ξύλινα ή μεταλλικά πρότυπά τους και στα οποία εντάσσονταν χριστιανικά σύμβολα, όπως ο σταυρός και το μονόγραμμα του Χριστού.[13] Από τον 5ο αιώνα επικρατεί το πλήρες ανάγλυφο και τα περισσότερα γεωμετρικά θέματα εξελίσσονται σε φυτικά ή πλέγματα, όπως ο φυλλοφόρος σταυρός, το μονόγραμμα με τη μορφή ρόδακα, το φολιδωτό που φέρει φυτικό κόσμημα κτλ.[14] (Εικ. 7α, 7β).

Ενώ όμως το φράγμα του ιερού ξεκινά ως μια απλή, χαμηλή κατασκευή που δεν φαίνεται να υπερβαίνει το ύψος του ανθρώπινου θώρακα (από εδώ και η ονομασία «θώρακες»), από τον 5ο αιώνα δημιουργείται μια μορφή κιονοστοιχίας από πεσσίσκους και συμφυείς κιονίσκους ή ψηλούς κίονες που φέρουν επιστύλιο (Εικ. 3). Καθώς γνωρίζουμε ότι ψηλά φράγματα υπήρχαν από τις αρχές του 5ου αιώνα στη Συρία,[15] από τα μέσα του ίδιου αιώνα, τουλάχιστον στην Κωνσταντινούπολη και το Ανατολικό Ιλλυρικό,[16] φαίνεται ότι το ψηλό φράγμα υιοθετείται από την Κωνσταντινούπολη και τη βυζαντινή περιφέρεια αρκετά νωρίς και σταδιακά αποτελεί έκφραση μιας επίσημης εκκλησιαστικής τάσης. Ψηλό, με κίονες, ήταν και το φράγμα της Αγίας Σοφίας στην Κωνσταντινούπολη[17] (Εικ. 4) αλλά και άλλων ιουστινιάνειων μνημείων, όπως της Εκατονταπυλιανής της Πάρου.[18]

Αρκετά έχουν γραφεί για τη σκοπιμότητα αυτής της υπερύψωσης. Την επέβαλαν λόγοι αισθητικοί ή μνημειακής ανάδειξης του ιερού βήματος, όπως κατά μία άποψη έχει υποστηριχθεί, ή λόγοι λειτουργικοί, όπως και παλαιότερα έχουμε υποστηρίξει;[19] Και αν συμβαίνει το δεύτερο ποια λειτουργική πρακτική εξυπηρετούσαν;

Πολλοί μελετητές έχουν αποδεχθεί ότι ανάμεσα στα ψηλά στηρίγματα του φράγματος κρέμονταν βήλα (κουρτίνες), που απέκρυπταν σε ορισμένες στιγμές της Θείας Ευχαριστίας το ιερό από τα βλέμματα των πιστών. Δυστυχώς τα αρχαιολογικά δεδομένα από μόνα τους, τόσο για την Κωνσταντινούπολη όσο και για άλλες περιοχές, δεν μπορούν να επιβεβαιώσουν την άποψη αυτή. Αυτό οδήγησε άλλους ερευνητές να είναι πολύ επιφυλακτικοί με την τοποθέτηση βήλων στα ψηλά φράγματα των παλαιοχριστιανικών ναών, και μάλιστα της Κωνσταντινούπολης.[20] Το ίδιο θα μπορούσε να υποστηριχθεί και για τους παλαιοχριστιανικούς ναούς του ελλαδικού χώρου.[21]

Αναφορές για βήλα, που απέκρυπταν το ιερό βήμα, έχουμε τον 4ο αιώνα για την Καππαδοκία από τον άγιο Γρηγόριο τον Ναζιανζηνό[22] και για την Αντιόχεια από τον άγιο Ιωάννη τον Χρυσόστομο.[23] Είναι φυσικό από την Αντιόχεια και την Καππαδοκία, κέντρα που διαμόρφωσαν τη θεολογία και τη λειτουργική πράξη της Εκκλησίας (Μέγας Βασίλειος, Χρυσόστομος), τα βήλα να υιοθετήθηκαν από τον 5ο αιώνα και στα ψηλά φράγματα των ναών της Κωνσταντινούπολης και της περιφέρειας.

Ιδιαίτερα από τις μαρτυρίες του Χρυσοστόμου προκύπτει ότι τα βήλα ή «παραπετάσματα» ή «ἀμφίθυρα», που ήταν τοποθετημένα μπροστά από το ιερό βήμα, άνοιγαν στην ιερότερη και «φρικωδέστερη» στιγμή της Θείας Λειτουργίας, που είναι ασφαλώς η στιγμή του μυστηρίου της Θείας Ευχαριστίας. Πότε όμως είχαν κλείσει; Με βάση λειτουργικές πηγές,[24] το πιθανότερο είναι τα βήλα να


7β

έκλειναν με την τοποθέτηση, μετά τη Μεγάλη Είσοδο, των τιμίων δώρων στην αγία τράπεζα. Τη λειτουργική αυτή πρακτική υπονοούν ο Γερμανός Κωνσταντινουπόλεως[25] και ο Θεόδωρος Ανδίδων.[26] Την ίδια πρακτική αναφέρουν και μεταγενέστερες πηγές, όπως ο Συμεών Θεσσαλονίκης[27] και η *Ομολογία* Κριτοπούλου (1625).[28] Σύμφωνα μάλιστα με την τελευταία πηγή, ο λόγος του κλεισίματος και ανοίγματος των βήλων είναι παιδαγωγικός: οι πιστοί πρέπει το χρονικό διάστημα από την τοποθέτηση των τιμίων δώρων στην αγία τράπεζα μέχρι την εκφώνηση του Συμβόλου της Πίστεως (προαναφορά), να προετοιμαστούν ψυχικά, ώστε να δεχθούν την αποκάλυψη (άνοιγμα των βήλων) του μυστηρίου της Θείας Ευχαριστίας.

Η χρήση των βήλων –και κατ' επέκταση η υιοθέτηση του ψηλού φράγματος– δεν είχε σκοπό να αποκρύψει από τους πιστούς το μυστήριο της Θείας Ευχαριστίας, όπως μερικοί θεώρησαν[29] ή κατ' εξαίρεση εφαρμόστηκε,[30] αλλά να τους προετοιμάσει ώστε να δεχθούν την αποκάλυψη του Μυστηρίου. Ο ρόλος τους ήταν πρωτίστως αποκαλυπτικός. Πολύ αργότερα και σταδιακά, οπωσδήποτε μετά την Εικονομαχία και την οριστική αναστήλωση των εικόνων, με την τοποθέτηση πλέον των δεσποτικών εικόνων στη θέση των βήλων, η ανοικτή και ελαφριά κατασκευή αρχίζει να μεταβάλλεται σε σταθερή, που αποκλείει την οπτική επαφή των πιστών με τα τελούμενα στο ιερό. Από εδώ ξεκινά όμως αυτό που σήμερα αποκαλούμε βυζαντινό τέμπλο ή εικονοστάσιο.

---

1. Η θεολογία του επισκοπικού αξιώματος και η σύνδεσή του με την εγκυρότητα του μυστηρίου της Θείας Ευχαριστίας είχε διατυπωθεί ήδη από τους αποστολικούς πατέρες της Εκκλησίας, όπως από τον Ιγνάτιο τον Θεοφόρο (*PG* 5, 713). Βλ. και Παπαδόπουλος 1977, 174-176.

2. Εν τούτοις, είναι γνωστό ότι ακόμη και τον 4ο αιώνα οι πιστοί μπορούσαν να κοινωνούν μέσα στο ιερό. Τρεμπέλας 1961, 90-91, 207.

3. Ο άγιος Ιωάννης ο Χρυσόστομος περιγράφει ακόμη και ακραίες περιπτώσεις ανάρμοστης συμπεριφοράς και αταξίας μέσα στον ναό (*Εἰς τὸ βάπτισμα τοῦ Χριστοῦ*, *PG* 49, 370). Πρβλ. και Taft 2006, 28, 32, 38-39.

4. Για την ορολογία βλ. Στουφή-Πουλημένου 1992, 27-29.

5. Ευσέβιος, *Εκκλ. Ιστορία, Λόγος Ι΄, Δ΄, PG* 20, 865-868.

6. Σπάνια συναντάμε και κτιστά, μικρού ύψους, παλαιοχριστιανικά φράγματα, όπως π.χ. στη βασιλική Βοσκοχωρίου Κοζάνης (Ξυγγόπουλος 1940, 10-11) και πιθανώς στη βασιλική Κλαυσείου Ευρυτανίας (Χατζηδάκης 1958, 60).

7. Για την ορολογία και τα υλικά κατασκευής βλ. και Ορλάνδος 1954, 509. Σωτηρίου 1942, 200-201.

8. Παπάγγελος 1987, 65-66. Στουφή-Πουλημένου 1992, 28-29.

9. Στουφή-Πουλημένου 1992, 124-125. Ιώσηπος, *Ιουδ. Αρχ.*, XIII, 13.5.

10. Στουφή-Πουλημένου 1992, 35 κ.ε.

11. Ό.π.

12. Taft 1975, 101.

13. Ό.π.

14. Στουφή-Πουλημένου 1992, 86-120.
15. Tchalenco 1953-58, τ. 1: 327-338, τ. 2: πίν. CI-CVI.
16. Στουφή-Πουλημένου 1992, 131.
17. Xydis 1947, 1-24. Mathews 1971, 96-99.
18. Μητσάνη 2006, 75-90.
19. Βλ. Στουφή-Πουλημένου 1992, 131 κ.ε. Είναι πολύ δύσκολο να δεχτούμε ότι όλη αυτή η δαπανηρή υπερύψωση έγινε για λόγους μνημειώδους «εντυπωσιασμού».
20. Mathews 1971, 168 κ.ε. Κατά τον συγγραφέα ούτε τα αρχαιολογικά δεδομένα των ναών της Κωνσταντινούπολης ούτε και οι γραπτές πηγές είναι δυνατόν να επιβεβαιώσουν την ύπαρξη βήλων. Την άποψη αυτή φαίνεται να υιοθετεί και ο Taft 2006, 48 κ.ε.
21. Πιθανή ένδειξη έχουμε μόνο από τη βασιλική Γ΄της Αμφιπόλεως, όπου στον μαρμάρινο πεσσό της κεντρικής εισόδου του ιερού επισημάνθηκαν οπές κάτω από το επίκρανο. Βλ. Στουφή-Πουλημένου 1992, 135, σημ. 28.
22. *Λόγος ΜΕ΄, Εἰς τὸ Ἅγιον Πάσχα*, *PG* 36, 656· *Λόγος ΜΓ΄, Εἰς τὸν Βασίλειον, ἐπίσκοπον Καισαρείας Καππαδοκίας, ἐπιτάφιος*, *PG*, 36, 564.
23. *Ομιλία ΛΣΤ΄, Εἰς τὴν πρὸς Κορινθίους ἐπιστολήν*, *PG* 61, 313 και *Ὁμιλία Γ΄, Ὑπόμνημα εἰς τὴν πρὸς Ἐφεσίους ἐπιστολήν*, *PG*, 62, 29.
24. Βλ. στη Λειτουργία του Ιακώβου την «ευχή του καταπετάσματος», Τρεμπέλας 1961, 165-157.
25. *PG* 98, 425. Για την ερμηνεία του χωρίου του Γερμανού βλ. Στουφή- Πουλημένου 1992, 138.
26. *Προθεωρία*, 21, *PG*, 140, 445. Πρβλ. και Taft 2006, 42.
27. *Περὶ τοῦ Ἁγίου Ναοῦ καὶ τῆς τούτου καθιερώσεως*, *PG*, 155, 732.
28. Καρμίρης 1953, τ. ΙΙ, 538.
29. Schneider 1936, 61. Khouri Sarkis 1960, 364 κ.ε.
30. Οπωσδήποτε όχι στην Κωνσταντινούπολη, βλ. Στουφή-Πουλημένου 1992, 139.



The Early Christian parclose of the holy bema. From the 'railings' to the templon-screen?

A LOW, LIGHT FENCE – the Early Christian parclose – was necessary for demarcating the holy bema, thus denoting the sanctity and *abaton* of its space.

With the regard to the typology, the following Early Christian parcloses are encountered: of inverted or upright Π shape, rectilinear extended only across the central aisle of the church (central), rectilinear occupying the entire width of the church (through). In several monuments the central entrance of the holy bema (Royal Doors) is specially arranged by constructing an archway. In Northern Greece, with Thessaloniki as centre, a prostoon is placed in front of the main entrance to the sanctuary. This is a structure of triumphal character – reminiscent of Roman imperial arches –, which should be associated with the two processional entries into the sanctuary, the First or Little Entrance and the Second or Great Entrance of the Liturgy.

However, whereas the sanctuary screen starts off as a simple, low construction, from the fifth century a form of colonnade is created, with low mullions or high columns supporting an epistyle. This elevation must have been made in order to hang *vela* (curtains).

There are references to vela, which hid the holy bema from view at certain moments in the Divine Liturgy, from the fourth century, in texts of St Gregory of Nazianzus for Cappadocia, and of St John Chrysostom for Antioch. Only naturally, from these two centres – Antioch and Cappadocia – where the theology and the liturgical praxis of the Church were elaborated (Basil the Great, John Chrysostom), the vela spread and from the fifth century were adopted also on the high screens of the churches of Constantinople and the provinces.

The use of vela – and by extension the adoption of the high screen – was not intended to conceal from the congregants the Holy Eucharist, but to prepare them for the revelation of this Mystery. Their role was primarily apocalyptic. Much later, certainly after Iconoclasm, with the placement of the despotic icons in place of the vela, the light open construction began to be transformed gradually into a solid one, which excluded the visual contact of the faithful with what was enacted in the sanctuary. This is the beginning of what is known today as the Byzantine templon or iconostasis.

Ioanna Stoufi-Poulimenou

Associate Professor, Faculty of Theology
National and Kapodistrian University of Athens

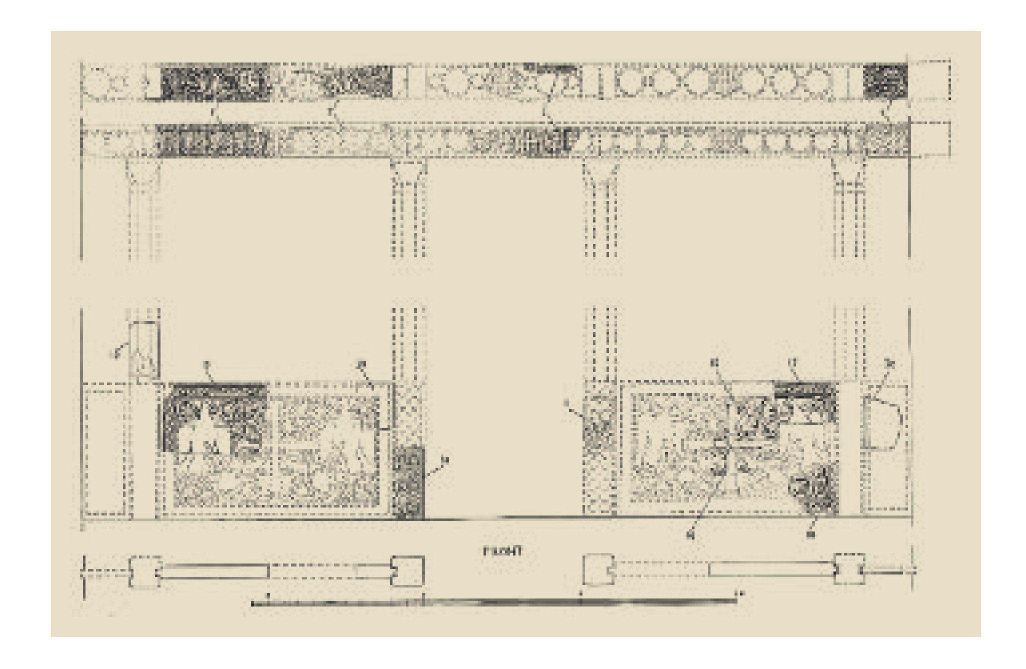
ΓΙΑΝΝΗΣ ΘΕΟΧΑΡΗΣ

Μαρμάρινα τέμπλα της μέσης και της ύστερης βυζαντινής περιόδου



Το τέμπλο της Παναγίας στη Σκριπού (σημ. Ορχομενός) της Βοιωτίας, ιδρυμένης το 873/4, αποτελεί την πρώτη ακριβώς χρονολογημένη μαρτυρία για τη μορφή και τον διάκοσμο των μαρμάρινων τέμπλων στην αυγή της μεσοβυζαντινής περιόδου[1] (Εικ. 1). Αν και προϊόν ενός ντόπιου εργαστηρίου, το τέμπλο της Σκριπούς –όπως το σύνολο του γλυπτού διακόσμου του ναού– συνδέεται άμεσα με την τέχνη της Κωνσταντινούπολης, περιλαμβάνοντας μία σειρά από θέματα που εντάσσονται ακόμη στο πνεύμα της Εικονομαχίας. Ανάμεσα σε αυτά, η συχνή απεικόνιση ζώων, ιδιαίτερα μέσα σε μετάλλια κατά τα πρότυπα του μνημειακού διακόσμου της Βλαχέρνας επί Κωνσταντίνου Ε΄ (741-775),[2] θα επαναλαμβάνεται στον διάκοσμο των τέμπλων και τον επόμενο αιώνα.[3]

Μέσα στον 10ο αιώνα εισάγονται σε μαρμάρινα τέμπλα εικονιστικές παραστάσεις, συγκεκριμένα Δεήσεις προς τον Χριστό.[4] Το φαινόμενο συνεξετάζεται με τον χρόνο εισαγωγής γραπτών εικόνων στο επιστύλιο και στα διάστυλα του



1. Παναγία Σκριπούς. Το τέμπλο (σχέδιο αποκατάστασης: A. H. Megaw).



2. Αθήνα, Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο. Πλάκα επιστυλίου τέμπλου από τη Θεσσαλονίκη (ΒΧΜ 979). © Φωτογραφικά Αρχεία ΒΧΜ).

τέμπλου.[5] Μία τέτοια περίπτωση πολυπρόσωπης Δέησης είναι ένα τμήμα επιστυλίου τέμπλου από τη Θεσσαλονίκη (άλλοτε στη Μονή Βλατάδων), σήμερα στο Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο, με την απεικόνιση των αποστόλων Ιακώβου του Αλφαίου, Φιλίππου και Λουκά (Εικ. 2).[6] Πρόκειται για πλάκα που επένδυε το μέτωπο επιστυλίου τέμπλου ενός από τους τέσσερις καθολικούς ναούς της πόλης. Το συγκεκριμένο γλυπτό είναι εξαιρετικής καλλιτεχνικής αξίας, παρουσιάζοντας μία σύνθετη εργασία, η οποία περιλάμβανε τα εξής στάδια: αρχικά αφαιρούνταν μέρος του μαρμάρινου υλικού από τα εικονιζόμενα πρόσωπα και το πλαίσιο, στη συνέχεια οι λαξευμένες περιοχές συμπληρώνονταν με πλαστική ύλη, η οποία εντέλει δεχόταν γραπτό διάκοσμο. Η τεχνική αυτή (champlevé), που απαντά σε κωνσταντινουπολίτικα γλυπτά, όπως στη μονή Λιβός (907),[7] παρουσιάζει τις ίδιες αισθητικές αξιώσεις με τα σμάλτα.

Μία ενδιαφέρουσα ενότητα μεσοβυζαντινών τέμπλων συνιστά εκείνη των μοναστηριακών ιδρυμάτων στο Άγιον Όρος. Από τα αθωνικά τέμπλα αυτά του Πρωτάτου, των μονών Βατοπεδίου, Ξενοφώντος, Ιβήρων, Ζυγού και άλλων αντιπροσωπεύουν τάσεις της κωνσταντινουπολίτικης γλυπτικής στην εποχή των Μακεδόνων, από τα τέλη του 10ου και τον 11ο αιώνα.[8] Ανάλογο ενδιαφέρον παρουσιάζουν και τα τέμπλα στην Παναγία και στο καθολικό της μονής του Οσίου Λουκά στο ευρύτερο διάστημα περί το 1000 (Εικ. 3).[9] Τα τελευταία αποτελούν άριστα δείγματα εισαγωγών από την Κωνσταντινούπολη, τα οποία χαρακτηρίζονται για τον τυπολογικό πλούτο, τη διακοσμητική στιβαρότητα και την άψογη εκτέλεση.

3. Μονή οσίου Λουκά. Καθολικό, το τέμπλο.



Στη Νότια Ελλάδα είναι γνωστή η ιδιαίτερη ανάπτυξη της μαρμαρογλυπτικής στα χρόνια της διαμόρφωσης και ακμής της λεγόμενης Ελλαδικής Σχολής (10ος-12ος αι.). Η ακμαία οικοδομική δραστηριότητα, τα μεγάλα αποθέματα μαρμάρου και η συστηματική εργασία των μαρμαράδων, με γνώμονα την κωνσταντινουπολίτικη και την αρχαιότερη τοπική παράδοση, άφησαν στην περιοχή έναν εντυπωσιακό αριθμό μαρμάρινων τέμπλων, τα οποία διακρίνονται για την υψηλή τους καλλιτεχνική ποιότητα. Τα τέμπλα της Ελλαδικής Σχολής



4. Βλαχέρνα Άρτας. Τμήμα επιστυλίου τέμπλου (© Εφορεία Αρχαιοτήτων Άρτας).

διαγράφουν συνεχή εξελιγκτική πορεία, η οποία αναγνωρίζεται κυρίως μέσα από την πρόοδο του διπλεπίπεδου αναγλύφου στον 12ο και τον επόμενο αιώνα.[10] Παρακλάδι της Ελλαδικής Σχολής συνιστά η ενότητα των τέμπλων της Μάνης.[11]

Μετά την Άλωση της Κωνσταντινούπολης το 1204 και την κατάκτηση τμημάτων της αυτοκρατορίας από τους Φράγκους, η παραγωγή τέμπλων δεν διακόπτεται στις λατινοκρατούμενες περιοχές της Νότιας Ελλάδας.[12] Παραδείγματα από την Πελοπόννησο και την Αθήνα δείχνουν ότι η παράδοση της Ελλαδικής Σχολής συνεχίζεται κανονικά, με κάποιες μανιεριστικές τάσεις, μέσα στον 13ο αιώνα.[13] Στο πλαίσιο αυτής της συνέχειας ενδιαφέρον παρουσιάζουν τέμπλα του κράτους της Ηπείρου. Συγκεκριμένα, στο τέμπλο της Βλαχέρνας στην Άρτα, από το πρώτο μισό του 13ου αιώνα, η πυκνή σύνθεση με τα γεωμετρικά και τα φυτικά θέματα, η ισορροπημένη πολυπλοκότητα, οι έξεργες εικονιστικές μορφές, καθώς και η ακρίβεια στον σχεδιασμό και την εκτέλεση, σκιαγραφούν την ταυτότητα ενός εργαστηρίου, οι καλλιτεχνικές καταβολές του οποίου πηγάζουν από την παραγωγή της Νότιας Ελλάδας (Εικ. 4).[14] Από την άλλη, στα όρια της αυτοκρατορίας της Νίκαιας στη Βιθυνία οι αρχαιολογικές μαρτυρίες παρουσιάζουν μία κατάσταση περιορισμών ακόμη και στην εύρεση μαρμάρου. Έτσι, στην εκκλησία Ε΄ των Σάρδεων, ένα κτίσμα αρχιτεκτονικών αξιώσεων (σύνθετος τετρακιόνιος πεντάτρουλλος ναός), το τέμπλο είναι προϊόν επανάχρησης ενός παλαιότερου και συμπλήρωσής του με σύγχρονο επεξεργασμένο υλικό.[15]

Στην Κωνσταντινούπολη, μετά την ανακατάληψή της από τους Βυζαντινούς το 1261, το περίτεχνο προσκυνητάρι της Βρεφοκρατούσας, που έχει σωθεί στη Μονή της Χώρας (αρχές 14ου αι.), επιτρέπει να φανταστούμε την εικόνα του χαμένου τέμπλου της εκκλησίας του Θεοδώρου Μετοχίτη (Εικ. 5).[16] Το γλυπτό της Χώρας προδίδει για μια ακόμη φορά τις εξαιρετικές επιδόσεις των εργαστηρίων της Πρωτεύουσας στο έξεργο ανάγλυφο, στα περίτεχνα διάτρητα στοιχεία και στον ρεαλισμό της ανθρώπινης μορφής. Ωστόσο, οι παραγγελίες έργων τέτοιας καλλιτεχνικής ποιότητας περιορίζονται εντός της Πρωτεύουσας αυτή την περίοδο και δεν εξάγονται.

5. Κωνσταντινούπολη, Μονή της Χώρας. Προσκυνητάρι.





6. Ναός Αγίου Γεωργίου στο Staro Nagoričino. Το τέμπλο.

Τα σωζόμενα τέμπλα σε ναούς της Μακεδονίας του 14ου αιώνα δείχνουν αυτόν ακριβώς τον περιορισμό της ακτινοβολίας της κωνσταντινουπολίτικης παράδοσης. Συγκεκριμένα, το τέμπλο του Αγίου Νικολάου Ορφανού στη Θεσσαλονίκη (αρχές 14ου αι.), ο τοιχογραφικός διάκοσμος του οποίου έχει συνδεθεί με τον κράλη της Σερβίας Στέφανο Ούρεση Β΄ Μιλιούτιν, συνιστά μια εξαιρετικά λιτή κατασκευή, η οποία περιλαμβάνει τμήμα επιστυλίου από επανάχρηση.[17] Από την άλλη, το τέμπλο στον Άγιο Γεώργιο του Staro Nagoričino (Εικ. 6), του ίδιου επίσης χορηγού με τον Άγιο Νικόλαο Ορφανό, ένας συνδυασμός μαρμάρινου τέμπλου και τοιχογραφικού διακόσμου, χαρακτηρίζεται από την εισαγωγή δυτικών στοιχείων στις μορφές και στον διάκοσμο.[18] Εν πάση περιπτώσει δηλώνεται για τον 14ο αιώνα η υποχώρηση του χορηγικού ενδιαφέροντος (ακόμη και του ίδιου του βασιλικού περιβάλλοντος) στον τομέα του εξοπλισμού ναών με μαρμάρινα τέμπλα κωνσταντινουπολίτικου χαρακτήρα σε μια περιοχή, όπου σχεδόν ενάμιση αιώνα πριν είχε επιδείξει ακριβώς τα αντίθετα με τον ναό του αγίου Παντελεήμονος στο Nerezi (1164).[19]

Νοτιότερα, στον Μυστρά, στο δεύτερο τέταρτο του 15ου αιώνα στήνεται το τέμπλο του Αγίου Δημητρίου με πρωτοβουλία του μητροπολίτη Λακεδαίμονος Ματθαίου στο πλαίσιο εργασιών μετασκευής του ναού.[20] Το τέμπλο του Αγίου Δημητρίου περιλαμβάνει κυρίως ανακυκλωμένα επιστύλια και προσκυνητάρια. Πρόκειται για μια απόπειρα κατασκευής λίγο πριν από την Άλωση ενός

μαρμάρινου τέμπλου σε πρότυπα του παρελθόντος, εν προκειμένω της Ελλαδικής Σχολής, εξαιρετικό δείγμα σε μια περιοχή, όπου εδώ και καιρό δείχνει να προτιμά τα κτιστά τοιχογραφημένα τέμπλα.[21]

---

1. Megaw 1966, 1-32.
2. Auzépy 1997, 127.
3. Βλ. ενδεικτικά τα γλυπτά της ανεσκαμμένης εκκλησίας στη Σεβαστή (κοντά στο χωριό Selçikler της επαρχίας Uşak) της Μικράς Ασίας, Fıratlı 1969, 151-166, και συγκεκριμένα εικ. 23, 27-28, 30.
4. Για το θέμα βλ. την πρόσφατη μελέτη της I. Stoufi-Poulimenou (2011), 185-194. Πρόκειται κυρίως για παραδείγματα συγκεντρωμένα από την περιοχή της Μικράς Ασίας. Βλ. Sodini 1995, 289-311, και συγκεκριμένα 294-299.
5. Walter 1993, 203-228, και συγκεκριμένα 210-214.
6. Σκλάβου-Μαυροειδή 1999, 92, αρ. κατ. 128.
7. Macridy 1964, 251-277, εικ. 80-83.
8. Τα περισσότερα από αυτά περιλαμβάλονται στο Παζαράς 2014.
9. Μπούρα 1980, 81-85, σχέδ. 3. Schultz, Barnsley 1901, πίν. 22-23.
10. Βλ. Bouras 1977-1979, 63-75. Πάλλης 2006, 91-100.
11. Δρανδάκης 2002, σποράδην.
12. Το ερώτημα έχει τεθεί με αφορμή ορισμένα έργα, για τα οποία προτάθηκε η μεσοβυζαντινή ή υστεροβυζαντινή χρονολόγηση. Βλ. ενδεικτικά το παράδειγμα του Ταξιάρχη Λοκρίδας, Συθιακάκη-Κριτσιμάλλη 2006, 125-134.
13. Vanderheyde 2007, 77-98, και συγκεκριμένα 91-92, εικ. 23-24.
14. Παπαδοπούλου 2015, 83-95.
15. Buchwald 1995, 233-276, και συγκεκριμένα 262, αριθ. 16, εικ. 2, 19-24.
16. Grabar 1976, 132, αρ. 131, πίν. CII.
17. Μαυροπούλου-Τσιούμη 1970, 10-12, πίν. 3.
18. Todić 1993, πίν. 83, 85.
19. Sinkević 2000, 87-94.
20. Μαρίνου 2002, 79-87, πίν. 44-65.
21. Gerstel 2006β, 135-161.



Marble templon-screens of the Middle and Late Byzantine periods

The templon-screens of Greece dating from the ninth and eleventh centuries are closely related to the milieu of Constantinople. Specifically, the templon-screen in the church of the Virgin of Skripou (873/4), although the product of a local workshop, is directly associated with the art of the Capital and includes faunal motifs still within the spirit of Iconoclasm. Particularly interesting is part of an epistyle of a tenth-century templon-screen from Thessaloniki, today in the Byzantine and Christian Museum of Athens, which features the apostles James son of Alphaeus, Philip and Luke. This is at once an outstanding work in *champlevé* technique and a testimony of the import of pictorial representations to templon-screens. The strong relationship with Constantinople in the period around 1000 is underlined by the Middle Byzantine templon-screens in Mount Athos, as well as by by those in the Hosios Loukas monastery in Boeotia. In Southern Greece, an impressive number of marble templon-screens was produced after the tenth century, within the framework of the Helladic School, the quality of which reached its peak in the twelfth century. After the Sack of Constantinople in 1204, the production of templon-screens continued without interruption in the Latin-held regions of Southern Greece, while the tradition of the Helladic School lived on in the State of Epirus (Vlacherna church in Arta). For the Empire of Nicaea the archaeological evidence suggests difficulties even in finding marble (Church E of Sardis). In Constantinople, after its recapture by the Byzantines in 1261, the elaborate shrine (*proskynetarion*) of the icon of the Virgin and Child in the Chora Monastery (early 14th c.) allows us to imagine the icon of the lost templon-screen of Theodore Metochites' church and the superb skills of the Constantinopolitan marble-carvers. The surviving templon-screens in fourteenth-century churches of Macedonia (St Nicholas Orphanos in Thessaloniki and St George at Staro Nagoričino) point to the downswing in the interest of donors in furnishing churches with marble templon-screens of Constantinopolitan character in a region that, but one hundred and fifty years before, had indicated the exact opposite in St Panteleemon at Nerezi (1164). At Mystras, shortly before the Fall of the Queen of Cities, the templon-screen is installed in St Demetrios (second quarter of 15th c.), as a romantic recourse to models of the past and as an exception in an area in which, for some time, there is a preference for built templon-screens decorated with wall-paintings.

Yiannis Theocharis
PhD, Byzantine and Christian Museum

ΤΖΕΝΗ ΑΛΜΠΑΝΗ

Ανάγοντας το αθέατο σε θεατό. Οι φορητές εικόνες των βυζαντινών τέμπλων

Μετά το τέλος της Εικονομαχίας, το 843, και τη συνακόλουθη διασαφήνιση του ρόλου της εικόνας στην Ορθοδοξία, το τέμπλο των βυζαντινών ναών διαμορφώνεται βαθμιαία σε ψηλό συμπαγές πέτασμα με φορητές εικόνες (εικονοστάσιο). Υπό την επίδραση των μυστικιστικών τάσεων, που υπήρξαν καθοριστικές για την εξέλιξη της Θείας Λειτουργίας, το ψηλό τέμπλο καθιστά τα τεκταινόμενα στο ιερό αθέατα για το εκκλησίασμα. Παράλληλα προσαρμόζεται στους νέους αρχιτεκτονικούς τύπους του ορθόδοξου ναού, έχει δηλαδή κατά κανόνα ευθύγραμμη διάταξη και αναπτύσσεται καθ' όλο το πλάτος της ανατολικής πλευράς του ναού και δη της πρόθεσης, του ιερού και του διακονικού. Στο κέντρο του, η Ωραία Πύλη συνδέει τον κυρίως ναό με το ιερό, πρόσβαση στο οποίο έχουν μόνο οι κληρικοί.

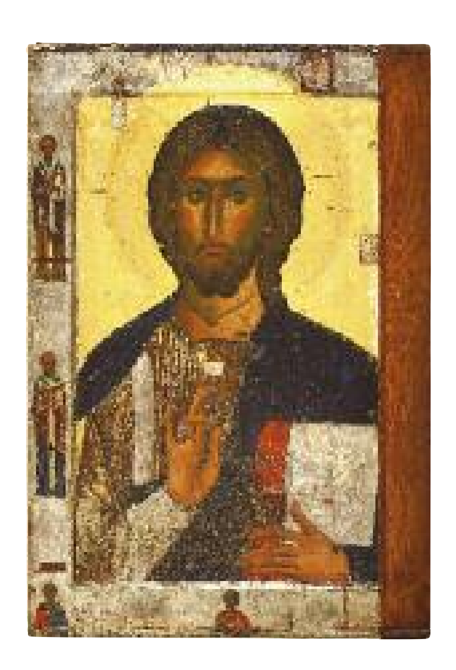
Η καθ' ύψος διάρθρωση του μετα-εικονομαχικού τέμπλου είναι τριμερής, με θωράκια στην κατώτερη ζώνη, διάστυλα, όπου στερεώνονται εικόνες προσκύνησης, στη μεσαία ζώνη, και ευθύγραμμο επιστύλιο, τον «κοσμήτη» των βυζαντινών κειμένων, στην επίστεψη. Οι εικόνες των διαστύλων είναι μεγάλων διαστάσεων φορητές εικόνες που αποκαλούνται δεσποτικές.[1] Εικόνες τοποθετούνται επίσης στο επιστύλιο.

Οι εξελικτικές φάσεις της διαμόρφωσης του ψηλού τέμπλου σε εικονοστάσιο με συγκεκριμένο εικονογραφικό πρόγραμμα χρονολογούνται από τους ερευνητές μεταξύ του 10ου-11ου αιώνα και των μεταβυζαντινών χρόνων,[2] χωρίς, ωστόσο, να υπάρχει απόλυτη σύγκλιση απόψεων, καθώς τόσο τα σχετικά κείμενα, όσο και τα αρχαιολογικά τεκμήρια είναι αποσπασματικά και άρα ανοιχτά σε ερμηνείες.[3] Αποτελεί, ωστόσο, κοινό τόπο σε όλες τις μελέτες ότι το μετα-εικονομαχικό τέμπλο αποτελεί ένα πολυσήμαντο λειτουργικό τμήμα της αρχιτεκτονικής του ορθόδοξου ναού, συνδυασμένο με υψηλά θεολογικά νοήματα.

Σε αυτό το κεφάλαιο θα εστιάσουμε στον λειτουργικό-θεολογικό χαρακτήρα του βυζαντινού τέμπλου-εικονοστασίου και στο εικονογραφικό του πρόγραμμα. Το ακόλουθο απόσπασμα από το κείμενο του Συμεών Θεσσαλονίκης *Περὶ τοῦ Θείου Ναοῦ. Τί εἰκονίζει αὐτὸς καὶ τὰ περιεχόμενα ἐν αὐτῷ*[4] είναι ενδεικτικό της θεολογικής προσέγγισης του τέμπλου κατά την ύστερη βυζαντινή περίοδο, οπότε

1. Βημόθυρο με απεικόνιση του Ευαγγελισμού (τέλη 12ου αι.). Ναός του Τιμίου Σταυρού στα Πάνω Λεύκαρα, Κύπρος.





2. Ο Παντοκράτωρ. Δεσποτική εικόνα (γύρω στο 1192) από το τέμπλο του ναού της Παναγίας του Άρακος στα Λαγουδερά, Κύπρος. Βυζαντινό Μουσείου Ιδρύματος Αρχιεπισκόπου Μακαρίου Γ΄, Λευκωσία (αρ. ευρ. ΒΜ067).

3. Η Παναγία Οδηγήτρια. Δεσποτική εικόνα (γύρω στο 1192) από το τέμπλο του ναού της Παναγίας του Άρακος στα Λαγουδερά, Κύπρος. Βυζαντινό Μουσείου Ιδρύματος Αρχιεπισκόπου Μακαρίου Γ΄, Λευκωσία (αρ. ευρ. ΒΜ070).



η μορφή και το εικονογραφικό του πρόγραμμα είχαν πλέον αποκρυσταλλωθεί: *Τὰ Διάστυλα*[5] *δὲ παριστάνουσιν τὴν διαφορὰν τῶν αἰσθητῶν πρὸς τὰ νοητά, καὶ εἶναι ὡς στερέωμα, ὁποῦ ξεχωρίζει ἀπὸ τὰ ὑλικὰ τὰ νοούμενα, καὶ εἶναι ἔμπροσθεν τοῦ Θυσιαστηρίου τοῦ Χριστοῦ, ὡς στύλοι τῆς Ἐκκλησίας του, οἱ ὁποῖοι αὐτὸν τὸν κηρύττουσι, καὶ ἡμᾶς μᾶς στηρίζουσι. Διὰ τοῦτο ὑπεράνω ἀπὸ τὰ Διάστυλα, εἶναι ὁ Κοσμήτης, ὁ ὁποίος συνέχει, καὶ διακρατεῖ τὰ πάντα, καὶ δηλοῖ τὸν σύνδεσμον τῆς ἀγάπης, καὶ τὴν ἐν Χριστῷ ἕνωσιν, καὶ τῶν Ἁγίων ἀνθρώπων τῆς γῆς μὲ ἐκείνους τοῦ Οὐρανοῦ· ὅθεν καὶ ἐπάνω τοῦ Κοσμήτου εἰς τὴν μέσην τῶν ἱερῶν Εἰκόνων εἶναι ὁ Σωτήρ, καὶ ἀπὸ τὰ πλάγια μέρη ἡ Θεοῦ Μήτηρ, καὶ ὁ Ἅγιος Ἰωάννης ὁ Βαπτιστής, οἱ Ἄγγελοι, οἱ Ἀπόστολοι καὶ οἱ ἐπίλοιποι Ἅγιοι, καὶ μᾶς διδάσκουσιν τὰ τοιαῦτα, ὅτι καὶ εἰς τὸν Οὐρανὸν μὲ τὸν ἴδιον τρόπον κάθηται ὁ Χριστὸς μὲ τοὺς Ἁγίους του καὶ ὅτι εἶναι τώρα μὲ ἡμᾶς, καὶ μέλλει πάλιν νὰ ἔλθῃ.*

Ο Συμεών Θεσσαλονίκης, τελευταίος αρχιεπίσκοπος της πόλης (1416/17-1429) πριν από την κατάληψή της από τους Οθωμανούς (1430), έχει αφήσει πλούσιο συγγραφικό έργο με ιδιαίτερα αξιόλογο ερμηνευτικό σχολιασμό της Θείας Λειτουργίας, βασισμένο στις ιδέες του Ησυχασμού και στη βυζαντινή μυσταγωγική παράδοση.[6] Σύμφωνα με αυτή, η Θεία Λειτουργία αναπαριστά την επίγεια ζωή του Χριστού, από τον Ευαγγελισμό έως την Πεντηκοστή.[7]

Η προσέγγιση του τέμπλου από τον Συμεών εντάσσεται σε μια γενικότερη πολυεπίπεδη θεώρηση του χριστιανικού ναού ως εικόνας του κόσμου. Κατά μία από τις εκδοχές αυτής της πραγμάτευσης, το ιερό βήμα συμβολίζει τον ουρανό, ενώ ο κυρίως ναός και ο νάρθηκας εικονίζουν τη γη.[8] Οι δύο αυτοί χώροι του ναού παριστάνουν επίσης τις δύο φύσεις του Χριστού: ο θεατός (κυρίως ναός και νάρθηκας) την ανθρώπινη και ο αθέατος (ιερό) τη θεία φύση.[9] Ομοίως δε εικονίζουν και τη διττή φύση του ανθρώπου, την οποία συνθέτουν το θεατό σώμα και η αθέατη ψυχή του.[10] Και τα χριστιανικά Μυστήρια έχουν, ωστόσο, κατά τον Συμεών Θεσσαλονίκης, διττή φύση, καθώς συνδέονται με τις δύο φύσεις του Χριστού, την υλική-ανθρώπινη και την πνευματική-θεία. Λόγω δε της Ενσάρκωσης, η θεατή ύλη και το αθέατο πνεύμα δεν διαχωρίζονται, αλλά αντιθέτως ενώνονται. Με την Ενανθρώπισή του ο αθέατος Θεός εμφανίσθηκε ανάμεσά μας και η Ενσάρκωση είναι ένα διαρκές γεγονός μέσω της Θείας Λειτουργίας και των ιερών Μυστηρίων που τελούνται μέσα στον διττό χώρο του ναού. Η επίγεια Θεία Λειτουργία, ωστόσο, κατά τον Συμεών, δεν είναι όμοια με την ουράνια: στον ουρανό η Θεία Λειτουργία δεν χρειάζεται παραπετάσματα και σύμβολα, στη γη όμως τελείται μέσω συμβόλων (του ναού, της αγίας τράπεζας, του αγίου δίσκου, του αγίου ποτηρίου, των λειτουργικών αμφίων, του άρτου και του οίνου), καθώς οι ανθρώπινες ψυχές περιβάλλονται από τη σάρκα. Σε αυτό το πλαίσιο, το τέμπλο είναι μεν το παραπέτασμα, που καθιστά αθέατο για τους λαϊκούς τον

χώρο του ιερού από τον θεατό του κυρίως ναού και του νάρθηκα, κηρύττει-παρουσιάζει όμως διά των εικόνων του το αθέατο, δηλαδή τη διά μέσου της Ενσάρκωσης ανθρώπινη σωτηρία, την ένωση δηλαδή του ανθρώπου με τον Χριστό.[11]

Από το κείμενο του Συμεών Θεσσαλονίκης συνάγεται και ο στόχος του εικονογραφικού προγράμματος του μετα-εικονομαχικού τέμπλου, το οποίο αποτελεί επιτομή του προγράμματος του τοιχογραφικού διακόσμου του ναού: να προσφέρει στους λαϊκούς ένα οπτικό υποκατάστατο όσων το ψηλό αυτό παραπέτασμα τους εμποδίζει να δουν. Ανάγεται έτσι το αθέατο σε θεατό, με τη συνακόλουθη αναγωγή του τέμπλου σε σημαντικό στοιχείο της Θείας Λειτουργίας και της δημόσιας λατρείας.

Το εικονογραφικό πρόγραμμα του τέμπλου,[12] αναφερόμενο στο Σχέδιο της Θείας Οικονομίας, συγκροτείται από τα ζωγραφισμένα ξύλινα βημόθυρα της Ωραίας Πύλης, τις δεσποτικές εικόνες και τις εικόνες του επιστυλίου.

Τα βημόθυρα διακοσμούνται συνήθως με τον Ευαγγελισμό, με ένα χαρακτηριστικό μεσοβυζαντινό παράδειγμα στον ναό του Τιμίου Σταυρού στα Πάνω Λεύκαρα της Κύπρου (Εικ. 1). Η κεκλεισμένη πύλη του οράματος του προφήτη Ιεζεκιήλ (Ιεζ. Μ΄-ΜΗ΄) ερμηνεύθηκε στην πατερική γραμματεία ως πρόρρηση της αειπαρθενίας της Θεοτόκου και αποτελεί μια από τις σημαντικότερες προεικονίσεις της.[13] Η Θεοτόκος είναι προ πάντων η πύλη της ανθρώπινης σωτηρίας, εφόσον δι' αυτής συντελέσθηκε η Θεία Ενανθρώπιση.[14]

Στις δύο δεσποτικές εικόνες, δεξιά και αριστερά της Ωραίας Πύλης, απεικονίζονται οι μορφές του Χριστού και της Παναγίας αντιστοίχως. Δύο εικόνες με τις μορφές του Χριστού και της Παναγίας από το καθολικό της Παναγίας του Άρακος στα Λαγουδερά της Κύπρου (Εικ. 2, 3), σύγχρονες με τη μνημειακή διακόσμηση του ναού (1192), μπορούν με βεβαιότητα να συνδεθούν με το, πιθανώς, ξύλινο τέμπλο του, το οποίο δεν διατηρείται σήμερα.[15] Στα διάστυλα αρκετών τέμπλων υπήρχαν επίσης εικόνες με τον άγιο Ιωάννη τον Πρόδρομο και τον φερώνυμο άγιο του ναού. Το σύνολο αυτό εμπλουτίζεται κατά περίπτωση με αγγέλους και άλλους αγίους.[16] Σύμφωνα με τις μαρτυρίες δύο κειμένων από το 1058-1086 και το 1247 αντιστοίχως, οι δεσποτικές εικόνες του τέμπλου στο καθολικό της μονής στο Monte Cassino της Ιταλίας, έργα από την Κωνσταντινούπολη, καθώς και στον ναό της μονής της Παναγίας Σκοτεινής κοντά στη Φιλαδέλφεια της Μικράς Ασίας, ήταν πέντε.[17] Αν υποθέσουμε ότι οι τρεις εικόνες παρίσταναν τον Χριστό, τη Θεοτόκο και τον Ιωάννη τον Πρόδρομο, οι δύο άλλες θα μπορούσαν να απεικονίζουν αγγέλους.

Οι εικόνες του επιστυλίου μπορεί να είναι μακρόστενες, με πολλά θέματα εν σειρά και συχνά κάτω από τοξοστοιχία, είτε περισσότερες της μιας, μικρού μεγέθους και όμοιων διαστάσεων. Και στις δύο παραλλαγές των εικόνων επιστυλίου,



4. Η Σταύρωση και η Αποκαθήλωση. Τμήμα εικόνας επιστυλίου (β΄ μισό 12ου αι.). Μονή Βατοπεδίου, Άγιον Όρος.

5. Η Βαϊοφόρος. Εικόνα επιστυλίου (γύρω στο 1400) από το τέμπλο του ναού των Αγίων Τριών στην Καστοριά. Βυζαντινό Μουσείο Καστοριάς (αρ. ευρ. 49).





6. Δέηση, απόστολοι και άγιοι. Εικόνα επιστυλίου (γύρω στο 1280). Μονή Αγίας Αικατερίνης, Σινά.

κεντρικό θέμα είναι η Δέηση (Εικ. 6), μια παράσταση με εσχατολογικό περιεχόμενο. Παρουσιάζει τον Χριστό Κριτή, κατά τη Δευτέρα Παρουσία, ανάμεσα στην Παναγία και τον Πρόδρομο, δεόμενους υπέρ της ανθρώπινης σωτηρίας. Το εικονογραφικό αυτό σχήμα συνδυάζεται, κατά περίπτωση, με:

- Το Δωδεκάορτο (Εικ. 4, 5), δηλαδή τις δώδεκα δεσποτικές εορτές του λειτουργικού έτους (Ευαγγελισμός, Γέννηση, Υπαπαντή, Βάπτιση, Μεταμόρφωση, Έγερση του Λαζάρου, Βαϊοφόρος, Σταύρωση, Εις Άδου Κάθοδος, Ανάληψη, Πεντηκοστή, Κοίμηση της Θεοτόκου). Στο συνόλο αυτό ενίοτε εντάσσονται και ολιγάριθμες σκηνές από τον θεομητορικό κύκλο.[18] Τα τέμπλα με εικόνες του Δωδεκαόρτου στο επιστύλιο είναι τα πλέον διαδεδομένα, κυρίως σε ενοριακές ή μοναστηριακές εκκλησίες, όπου η Θεία Λειτουργία τελούνταν κάθε Κυριακή ή και καθημερινά.[19]
- Τους αποστόλους και αγίους, συγκροτώντας μια Μεγάλη Δέηση (Εικ. 6). Για την επιλογή των αγίων, η οποία δεν υπακούει σε συγκεκριμένους κανόνες, θα υπήρχαν, προφανώς, κάποιοι συγκεκριμένοι λόγοι (ιδιαίτερη τοπική λατρεία, θαύματα κ.ά.).
- Σκηνές από τον βίο ενός αγίου. Επιστύλια με εικονογράφηση σχετική με συγκεκριμένους αγίους εντάσσονταν συνήθως σε τέμπλα παρεκκλησίων αφιερωμένων στη μνήμη τους. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αυτής της κατηγορίας αποτελεί το κομνήνειο επιστύλιο του αγίου Ευστρατίου (Εικ. 7) στη μονή της Αγίας Αικατερίνης στο Σινά, προερχόμενο από ένα παρεκκλήσιο αφιερωμένο στους Αγίους Πέντε της Αρμενίας. Στα δώδεκα διάχωρα, που σχηματίζονται κάτω από τοξοστοιχία, εικονίζονται η Δέηση, σε κάπως έκκεντρη θέση, και στα δεξιά και αριστερά της δέκα θαύματα του αγίου Ευστρατίου και ένα θαύμα στο οποίο συμμετέχουν και οι άλλοι τέσσερις συνεορταζόμενοι άγιοι (Ευγένιος, Αυξέντιος, Μαρδάριος και Ορέστης).[20]

Κλείνουμε συνοψίζοντας: Το τέμπλο-εικονοστάσιο της μεταεικονομαχικής περιόδου αποτελεί σημαντικό αρχιτεκτονικό και λειτουργικό στοιχείο του βυζαντινού ναού. Συμπαγές και ψηλό, δεν επιτρέπει στους εκκλησιαζόμενους να



7. Θαύματα του αγίου Ευστρατίου. Εικόνα επιστυλίου (12ος αι.). Μονή Αγίας Αικατερίνης, Σινά.

έχουν οπτική επαφή με τα τελούμενα στο ιερό κατά τη Θεία Λειτουργία, τους παρουσιάζει όμως το Σχέδιο της Θείας Οικονομίας με τις εικόνες του, ανάγοντας το αθέατο σε θεατό. Προσφέρει έτσι στον πιστό τη δυνατότητα συγκέντρωσης και διαλογισμού πάνω στο μυστήριο της Θείας Ευχαριστίας αλλά και τη δυνατότητα απόδοσης τιμής στον Χριστό και τους αγίους της Εκκλησίας του.

---

1. Με ύψος γύρω στο 1 μ.
2. Βλ. κυρίως Lasareff 1964. Chatzidakis 1979. Epstein 1981. Weitzmann, 1984. Walter 1993.
3. Epstein 1981, 1.
4. Συμεών 1862, 125.
5. Ο όρος «διάστυλα» χρησιμοποιείται για το τέμπλο αποκλειστικά από τον Συμεών Θεσσαλονίκης. Constas 2007, σημ. 25.
6. Για την προσωπικότητα του Συμεών Θεσσαλονίκης, ο οποίος αγιοποιήθηκε το 1981, βλ. Τζιράκης 1967, 545-546. Balfour 1983. Talbot 1991. Constas 2007, 165-166.
7. Walter 1993, 205.
8. *Τὸν Οὐρανὸν μὲν διὰ τοῦ Ἱεροῦ Βήματος εἰκονίζει, τὰ περίγεια δὲ διὰ τοῦ θείου Ναοῦ*. Συμεών 1838, 8.
9. Ό.π., 8.
10. Ό.π.
11. Constas 2007, 168-169.
12. Chatzidakis 1979. Weyl Carr 2004, 144.
13. Ευθυμίου 2011, 268.
14. Βλ. σχετικά ό.π., 269-271.
15. Chatzidakis 1979, 340-341. Οι εικόνες αυτές, όπως και οι τοιχογραφίες του ναού, αποδίδονται στον Κωνσταντινουπολίτη ζωγράφο Θεόδωρο Αψευδή, ο οποίος ζωγράφισε, το 1183, τις τοιχογραφίες του ναού του Τιμίου Σταυρού και του κελλιού της Εγκλείστρας του Αγίου Νεοφύτου κοντά στην Πάφο (Παπαγεωργίου 1991, 19, εικ. 10, 11). Σήμερα εκτίθενται στο Βυζαντινό Μουσείου του Ιδρύματος Αρχιεπισκόπου Μακαρίου Γ΄ στη Λευκωσία (αρ. ευρ. ΒΜ067 και ΒΜ070).
16. Weitzmann 1984, 86-94.
17. Chatzidakis 1979, 339-340.
18. Πρβλ. μια μακρόστενη εικόνα επιστυλίου (β΄ μισό 12ου αι.) στη μονή Βατοπεδίου με τη Δέηση και το Δωδεκάορτο, στην οποία εικονίζονται επίσης τα Εισόδια της Θεοτόκου και η Παράδοση της Θεοτόκου στον Ιωσήφ. Τσιγαρίδας 1997, 59-61. Χατζηδάκης 1964, 378.
19. Ό.π., 346.
20. Weitzmann 1979, 107-110. Weitzmann 1984, 67-68. Στις δεσποτικές εικόνες του τέμπλου του αγίου Ευστρατίου συγκαταλέγεται, πιθανώς, μια εικόνα του Χριστού Παντοκράτορος στη μονή του Σινά. Ασπρά-Βαρδαβάκη 2002, 31-40.



Turning the invisible into the visible. The icons of Byzantine iconostases

After the end of Iconoclasm in 843 and the consequent definition of the function of icons in Orthodox Christianity, the *templon* of the Byzantine churches was formed gradually – and in conjunction with the development of the Divine Liturgy – into a high screen adorned with panel paintings (*iconostasis*) which makes what is taking place in the sanctuary unseen to the congregation. The height-wise articulation of the templon/iconostasis is tripartite, with closure panels in the lower zone, large proskynesis icons – the so-called despotic icons – in the intercolumniations of the middle zone, and a rectilinear architrave with icons on the crowning.

The iconographic programme of the post-Iconoclastic iconostasis synopsizes the mural decoration of the church. The Annunciation is usually depicted on the bema doors. On the two despotic icons, to right and left of the Royal Doors, are the figures of Christ and the Virgin, respectively. In the intercolumniations of several iconostases, on either side of the images of Christ and the Virgin, there were also icons of St John the Baptist and the patron saint of the church. This ensemble is further enriched, depending on the case, with angels and/or other holy figures. On the iconostasis beam, as a rule, Christ is represented in central position, flanked by the Virgin and the Baptist, interceding for the Salvation of Mankind. This iconographic subject, known as the Deesis, is combined either with the twelve major feasts of the liturgical year (Dodecaorton) or with an ensemble of angels, apostles and saints or with scenes from the vita of a holy person (Virgin, St Eustratios, St Nicholas, and so on).

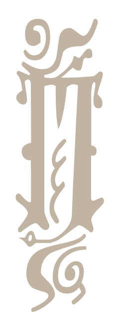
Thus, although the high iconostasis isolates the space of the sanctuary from the nave, its icons offer the congregants a visual substitute for what it impedes them from seeing. In this way, the invisible is turned into the visible, with the consequent enhancement of the iconostasis as an important element of the Divine Liturgy and of public worship, as it offers the believer the opportunity to concentrate and meditate upon the Mystery of the Holy Eucharist, as well as the possibility of addressing his prayers to Christ and the saints of his Church.

Jenny Albani

PhD, Architect - Art Historian
Hellenic Ministry of Culture and Sports
Directorate of Museums

ΜΙΧΑΛΗΣ ΑΣΦΕΝΤΑΓΑΚΗΣ

Τα κτιστά τέμπλα και η εικονογραφία τους: μια σύντομη επισκόπηση

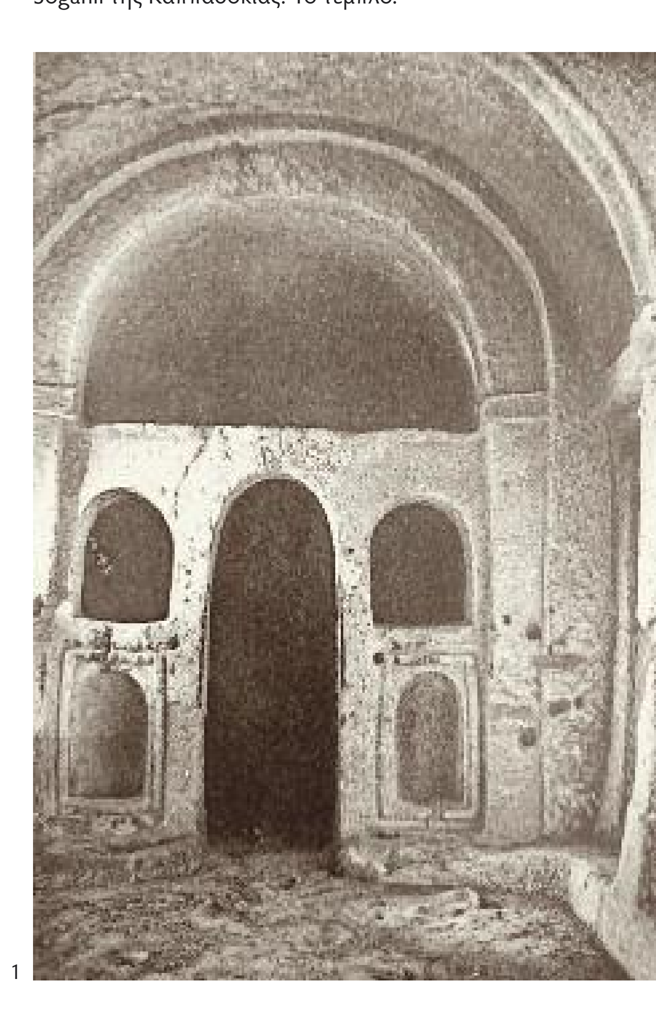


Ποικίλες είναι οι απόψεις των ερευνητών[1] για το πότε το φράγμα του πρεσβυτερίου των παλαιοχριστιανικών χρόνων μετετράπη σε αυτό που είναι γνωστό ως «τέμπλον»,[2] δηλαδή μια ψηλή κατασκευή που διαχώριζε και πάλι το ιερό βήμα από τον κυρίως ναό και αποτελούνταν συνήθως από αρχιτεκτονικά μέλη (στυλοβάτη, πεσσίσκους, κιονίσκους, θωράκια, επιστύλιο), ενώ διακοσμούνταν με ιερές εικόνες (δεσποτικές στα μετακιόνια διαστήματα και εικόνες επιστυλίου).

Μέχρι και τον 4ο αιώνα, το χαμηλό φράγμα του ιερού βήματος ήταν κατασκευασμένο από ξύλο ή μέταλλο, ενώ από τα μέσα του ίδιου αιώνα το λίθινο φράγμα, είτε χαμηλό είτε ψηλό, αρχίζει να αποτελεί κανόνα για τον ελλαδικό χώρο. Ως δομικά υλικά έχουμε κυρίως το μάρμαρο, αλλά και τον πωρόλιθο, τον ασβεστόλιθο, τον λάρτιο λίθο κτλ.[3] Ως εξαίρεση αναφέρεται το κτιστό φράγμα της βασιλικής στο Βοσκοχώρι Κοζάνης,[4] αποτελούμενο από χαμηλό επιχρισμένο τοίχο μικρού πάχους. Πιθανώς κτιστό ήταν και το φράγμα της βασιλικής στο Κλαυσί της Ευρυτανίας.[5]

Τα πρώτα κτιστά τέμπλα εμφανίζονται στη βυζαντινή επικράτεια κατά την υστεροβυζαντινή περίοδο και, σύμφωνα με κατάλογο που έχει συντάξει η καθηγήτρια Sharon Gerstel σε σχετική μελέτη της, παλαιότερο θεωρείται εκείνο του ναού του Αρχαγγέλου Μιχαήλ στην Πολεμίτα της Μάνης (1278).[6] Ωστόσο, σε υπόσκαφους ναούς της Καππαδοκίας έχουν εντοπιστεί ανάλογα παραδείγματα διαφόρων τύπων, που χρονολογούνται ήδη από τον 11ο αιώνα (πιθανώς και νωρίτερα). Πρόκειται για χαμηλές συνήθως, λαξευμένες στον βράχο κατασκευές, που επιχρίονταν με κονίαμα. Σε κάποιες περιπτώσεις καλύπτονταν με παραστάσεις του Χριστού και της Παναγίας, ενώ τις περισσότερες φορές ο διάκοσμός τους ήταν απλός και περιλάμβανε θέματα φυτικά, γεωμετρικά, αλλά και άγιες μορφές (π.χ. οι μετωπικοί αρχάγγελοι στο φράγμα του ναού της Αγίας Βαρβάρας στην κοιλάδα Soğanlı). Όταν οι κατασκευές αυτές αποκτούν ύψος, έχουν τη μορφή ψηλού τοίχου, που εμποδίζει τη θέα προς το ιερό βήμα, και διατρυπώνται εκατέρωθεν της Ωραίας Πύλης με αψιδοειδή ανοίγματα (Εικ. 1). Βασική διαφορά με το μεσοβυζαντινό και το υστεροβυζαντινό τέμπλο είναι η βαριά και ακαλαίσθητη

1. Gueïk Kilise (11ος αι.) στην κοιλάδα Soğanlı της Καππαδοκίας. Το τέμπλο.



1





2. Εγκλείστρα του Αγίου Νεοφύτου (12ος αι.) στην Πάφο της Κύπρου. Το τέμπλο.

3. Η Παναγία βρεφοκρατούσα (νότια) και ο άγιος Γεώργιος (βόρεια) στο κτιστό τέμπλο του ναού του Αγίου Γεωργίου (1313-1318) στο Staro Nagoričino.

εμφάνισή τους, καθώς και η απουσία γλυπτού διακόσμου.[7] Ο L. Brehier διατύπωσε, ίσως πρώτος, την άποψη πως οι καππαδοκικές κατασκευές έπαιξαν καταλυτικό ρόλο και αποτέλεσαν τα πρότυπα για την εξέλιξη και τη μετάβαση από το χαμηλό φράγμα στο ψηλότερο τέμπλο.[8] Η άποψη αυτή θεωρείται πλέον παρωχημένη, καθώς μεταγενέστερες μελέτες αποδεικνύουν την ύπαρξη ψηλών φραγμάτων σε ναούς της Κωνσταντινούπολης ήδη από τον 5ο αιώνα.[9]

Η Gerstel στον κατάλογό της έχει συμπεριλάβει εξήντα κτιστά τέμπλα από ολόκληρο τον ελλαδικό χώρο, που φυσικά αποτελούν έναν μικρό αριθμό σε σχέση με τα υπάρχοντα, όπως δείχνουν κάποιες πρόσφατες δημοσιεύσεις.[10] Γενικά, αυτά κατασκευάζονται από τοπικό λίθο, επικαλύπτονται με γύψο και τοιχογραφούνται. Το ύψος τους κυμαίνεται γύρω στο 1,90 μ. και είναι αρκετά ψηλά, ώστε το εσωτερικό του ιερού να είναι οπτικά μη προσπελάσιμο και ταυτόχρονα αρκετά χαμηλά, ώστε ο πιστός να βρίσκεται σε οπτική επαφή με το άγιο πρόσωπο στο τεταρτοσφαίριο της αψίδας του ιερού. Ο υπόλοιπος εντοίχιος διάκοσμος, πέραν των τοιχογραφιών πίσω ακριβώς από την αγία τράπεζα, παραμένει αθέατος και σε αυτό συντελεί η στενή Ωραία Πύλη, που είναι και η μοναδική θύρα που επιτρέπει πρόσβαση από τον κυρίως ναό στο ιερό.[11] Στην Κύπρο και ειδικότερα στην Εγκλείστρα του Αγίου Νεοφύτου στην Πάφο σώζεται ένα παράδειγμα φράγματος του 12ου αιώνα, με λίθινα θωράκια (Εικ. 2), παρεμφερές με τα κτιστά τέμπλα του ηπειρωτικού και του νησιωτικού χώρου της Ελλάδας.[12]

Όσον αφορά τη διακόσμηση των κτιστών τέμπλων, έχουμε κυρίως δύο κατηγορίες: α) αυτά που μιμούνται τα λίθινα τέμπλα, με τοιχογραφίες αγίων μέσα σε πλαίσια εκατέρωθεν της Ωραίας Πύλης, που θυμίζουν ένθετες φορητές εικόνες (π.χ. το κτιστό τέμπλο στον ναό του Αγίου Γεωργίου στο Staro Nagoričino, 1313-1318, στο οποίο μάλιστα συνδυάζονται και γλυπτά αρχιτεκτονικά μέλη) (Εικ. 3), και β) εκείνα που είναι εξαιρετικά απλοποιημένα, σχηματίζουν «Π» και οι επιφάνειες εκατέρωθεν της στενής πυλίδας ιστορούνται με αγίους σε μεγάλο μέγεθος, όπως για παράδειγμα στον ναό του Αγίου Νικολάου στην Πολεμίτα της Μάνης (14ος αι.) (Εικ. 4). Τα τέμπλα της δεύτερης κατηγορίας αποτελούν και την πλειονότητα.[13]

Στη βόρεια πλευρά του τέμπλου απεικονίζεται συνήθως η βρεφοκρατούσα Θεοτόκος και στη νότια ο Χριστός. Αρκετές φορές η μορφή της Παναγίας αντικαθίσταται από τον επώνυμο άγιο, ενώ σπανιότερα συμβαίνει το ίδιο με τη μορφή του Χριστού. Φυσικά υπάρχουν και περιπτώσεις τέμπλων που δεν διακοσμούνται με τα παραπάνω δύο βασικά πρόσωπα και τις επιφάνειες καταλαμβάνουν άλλες άγιες μορφές, όπως συμβαίνει στον Άγιο Νικόλαο στην Πολεμίτα, όπου η βόρεια πλευρά καταλαμβάνεται από τον αρχάγγελο Μιχαήλ και η νότια από τον άγιο Νικόλαο. Αξιοσημείωτο είναι πως δεν εικονογραφείται μόνο η δυτική όψη, αλλά και η ανατολική –χωρίς να αποτελεί κανόνα βέβαια– με την οποία οπτική επαφή έχει μόνον ο ιερουργός και όχι το εκκλησίασμα. Εκεί εικονίζονται αφηρημένα γεωμετρικά μοτίβα, σταυροί με συμπιλήματα, αλλά και μορφές αγίων. Άξια αναφοράς είναι η απεικόνιση των αγίων Ζωσιμά και Μαρίας της Αιγυπτίας στο



4. Ναός Αγίου Νικολάου στην Πολεμίτα της Μάνης (14ος αι.). Το κτιστό τέμπλο με τις απεικονίσεις του αγίου Νικολάου (νότια) και του αρχάγγελου Μιχαήλ (βόρεια).



5-6. Ναός Αγίου Νικολάου στο Γεράκι της Λακωνίας (όψιμος 13ος αι.). Ανατολική όψη κτιστού τέμπλου. Η Κοινωνία της αγίας Μαρίας της Αιγυπτίας από τον αββά Ζωσιμά.

κτιστό τέμπλο του ναού του Αγίου Νικολάου στο Γεράκι της Λακωνίας (όψιμος 13ος αι.), που συνδέεται σαφώς με το μυστήριο της Θείας Ευχαριστίας (Εικ. 5-6). Γενικότερα, τα κτιστά τέμπλα με παραστάσεις και στις δύο όψεις πιθανότατα έχουν ως πρότυπα φορητές εικόνες με ανάλογες ανεικονικές απεικονίσεις στη μία από τις δύο όψεις (κυρίως στην πίσω), καθώς και αμφιπρόσωπες φορητές εικόνες, με μορφές αγίων σε κάθε πλευρά.[14]

Το κτιστό τέμπλο συναντάται κυρίως στη Σερβία, στη Νότια Ελλάδα και στα νησιά του Αιγαίου. Στην Πελοπόννησο εντοπίζονται τουλάχιστον είκοσι τρία τέμπλα, ενσωματωμένα σε ναούς μονόχωρους, καμαροσκεπείς, σταυρεπίστεγους, σταυροειδείς εγγεγραμμένους και σε μορφή ελεύθερου σταυρού. Αντιθέτως, στην Κρήτη, όπου ο αριθμός είναι επίσης μεγάλος, τα κτιστά τέμπλα εμφανίζονται αποκλειστικά σε μονόχωρες καμαροσκέπαστες εκκλησίες. Η εμφάνισή του γενικά ερμηνεύεται συνήθως ως μια επαρχιακή, σαφώς πιο οικονομική, παραλλαγή του προγενέστερου μεσοβυζαντινού μαρμάρινου τέμπλου[15]. Αυτή την άποψη ίσως να ενισχύει και η διάδοσή του κατά τους μεταβυζαντινούς χρόνους. Έχουμε διάφορα παραδείγματα από τον 15ο (π.χ. στον ναό της Παναγίας της Αναφωνήτριας στη Ζάκυνθο, β΄ μισό 15ου αι.),[16] τον 16ο (π.χ. στον ναό του Αγίου Νικολάου στα Βέροια Λακωνίας, 1597)[17] και τον 17ο αιώνα (π.χ. στον ναό της Κοίμησης της Θεοτόκου στην Επισκοπή Ευρυτανίας, 17ος αι.),[18] ενώ στην Αττική φαίνεται ότι τα κτιστά εικονογραφημένα τέμπλα διαδίδονται ευρύτατα κατά τον 18ο αιώνα, αν κρίνουμε από τον αριθμό αυτών που σώζονται. Σημαντικό είναι ότι κατά τη μεταβυζαντινή περίοδο το μέγεθος των τέμπλων αυξάνεται και η μορφή τους αλλάζει.[19] Τέλος, τα κτιστά τέμπλα επιβιώνουν και κατά τον 20ό αιώνα. Ως χαρακτηριστικό παράδειγμα αναφέρουμε το τέμπλο του Αγίου Χαραλάμπους στο Πολύγωνο της Αθήνας, του οποίου τις «δεσποτικές εικόνες» ιστόρησε με τον χρωστήρα του ο Φώτης Κόντογλου (1955).[20]

---

1. Βλ. Gerstel 2006β, 135, όπου υπάρχει ενδεικτική βιβλιογραφία.
2. Η λέξη «τέμπλον», προερχόμενη από το λατινικό «templum», εντοπίζεται για πρώτη φορά σε κείμενο του α΄ τετάρτου του 7ου αιώνα, στο οποίο περιγράφονται τα θαύματα του αγίου Αρτεμίου και προσδιορίζει το φράγμα του πρεσβυτερίου. Έκτοτε οι αναφορές είναι σπάνιες και συγκεχυμένες, ενώ από τον 11ο αιώνα οι πηγές δηλώνουν ότι ως τέμπλο λαμβάνεται υπόψη μέρος του φράγματος και συγκεκριμένα η Μεγάλη Δέηση ή το Δωδεκάορτο επάνω από το επιστύλιο. Η ορολογία αυτή διατηρείται μέχρι και το 1577 τουλάχιστον, αλλά με την πάροδο του χρόνου η ονομασία του μέρους επεκτάθηκε στο σύνολο, όπως έχει αναφερθεί ήδη από αρκετούς ερευνητές. Βλ. Παπάγγελος 1987, 65-66.
3. Στουφή-Πουλημένου 1992, 67-68.
4. Ξυγγόπουλος 1940, 10-11.
5. Χατζηδάκης 1964, 60.
6. Gerstel 2006β, 158. Εντούτοις, ο Μ. Κάππας σε άρθρο του παρατηρεί πως στον κατάλογο της Gerstel το κτιστό τέμπλο του ναού της Ευαγγελίστριας στο Γεράκι της Λακωνίας χρονολογείται

στα τέλη του 13ου αιώνα, ενώ η πλειοψηφία των ερευνητών χρονολογεί τον ζωγραφικό του διάκοσμο γύρω στο 1200. Συνεπώς, αποτελεί το αρχαιότερο τέμπλο στον παραπάνω κατάλογο. Κάππας 2011, 262-263, υποσημ. 13.

7. Χαμηλά φράγματα έχουμε στις καππαδοκικές εκκλησίες Gueïk, Αγίας Βαρβάρας στην κοιλάδα Soğanlı και Karabaş στην ίδια κοιλάδα, ενώ ψηλότερα στους ναούς Karanlik, Çarıklı και Elmali στην κοιλάδα Göreme. Βλ. σχετικά, Jerphanion *Cappadoce*: 1932, 393-495· 1936, 306-360, 369-374· 1925, πίν. 25.2· 1928, πίν. 97.2, 113.2, 114.2, 125.1· 1934, πίν. 187.1, 196.2. Για σχόλια και επιπλέον πληροφορίες γύρω από τα καππαδοκικά τέμπλα βλ. επίσης Τσαπαρλής 1976, 915-916.

8. Brehier 1940, 53-54.

9. Στουφή-Πουλημένου 1992, 73 κ.ε.

10. Μαΐλης 2015, 111-144.

11. Gerstel 2006β, 136.

12. Για περιγραφή και χρονολόγηση, βλ. Mango, Hawkins 1966, 160-161.

13. Δεν αποκλείεται να συναντήσει κάποιος και απεικόνιση της Δέησης, ως επί το πλείστον στη νότια πλευρά του κτιστού τέμπλου, βλ. Gerstel 2006β, 136-139.

14. Ό.π., 139 κ.ε.

15. Μαΐλης 2015, 136-139.

16. Στουφή-Πουλημένου 2014, 70, 115-123.

17. Οι τοιχογραφίες είναι αποτοιχισμένες. Βλ. Μπακούρου 1986, 64-66.

18. Το μνημείο είναι πλέον βυθισμένο στην τεχνητή λίμνη των Κρεμαστών, αλλά οι αποτοιχισμένες τοιχογραφίες και το τέμπλο του εκτίθενται στο Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο Αθηνών. Βλ. Λαζαρίδης 1980, 11, 13.

19. Για παράδειγμα, το κτιστό τέμπλο του καθολικού της μονής Δαφνίου, που πλέον δεν σώζεται, είχε πλάτος γύρω στα 7,70 μ., τρεις θύρες, που επέτρεπαν την πρόσβαση στο ιερό και στα παραβήματα, και τρεις επάλληλες ζώνες τοιχογράφησης. Η ανώτερη ζώνη αποτελούνταν από μια σειρά δεκαπέντε τοξωτών διαχώρων, στα οποία απεικονίζονταν το Τρίμορφο και απόστολοι (Μεγάλη Δέηση). Για περισσότερα σχετικά με τα κτιστά τέμπλα της Αττικής, βλ. Πάλλης 2013, 317 κ.ε.

20. Ζίας 1991, 133-134, εικ. 402-407.





Built templon-screens and their iconography: a brief review

THE FIRST BUILT TEMPLON-SCREENS appeared in the Byzantine realm during the Late Byzantine period. According to the catalogue compiled by Professor Sharon Gerstel, in her relevant study, the earliest example is considered to be that in the church of Archangel Michael at Polemita in Mani (1278). However, in the rock-cut churches of Cappadocia analogous examples of various types have been identified, which date already from the eleventh century (and possibly earlier).

In general, built templon-screens are constructed of local stone, coated with stucco and painted with images. Their height is in the range of 1.90 m and they are at once high enough to obscure the view of the interior of the sanctuary and low enough to allow the believer's visual contact with the holy figure in the semi-vault of the sanctuary apse. The decoration of built templon-screens falls mainly into two categories: a) those that imitate stone templon-screens, with wall-paintings of saints in frames, on either side of the Royal Doors, bringing to mind inset icons, and b) those that are highly simplified, of Π-shape, the surfaces of which on either side of the narrow portal are adorned with large painted figures of saints. The majority of templon-screens are of the second category.

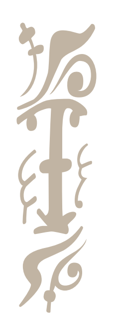
Usually, the Virgin and Child is depicted on the north side of the templon-screen and Christ on the south side. Often the figure of the Virgin is replaced by the saint to whom the church is dedicated, whereas this is more rarely the case with the figure of Christ. There are, of course, cases of templon-screens that are not decorated with the aforesaid two basic personages and on the surfaces of which are other holy figures. It is noteworthy that the painting is not limited to the west face of the screen but also occupies the east – although this is not a rule –, which is visible only to the officiating priest and not to the congregation. Represented there are abstract, geometric motifs, crosses with abbreviations, but also figures of saints.

The built templon-screen is encountered mainly in Serbia, Southern Greece and the Aegean islands. Its presence is generally interpreted as a provincial, obviously more economical, variation of the earlier Middle Byzantine marble templon-screen. This view is perhaps reinforced by its dissemination also during Post-Byzantine times.

Michalis Asfentagakis
PhD Candidate in Christian and Byzantine Archaeology

ΑΝΑΣΤΑΣΙΑ ΚΑΠΑΝΔΡΙΤΗ - ΣΤΑΜΑΤΙΟΣ Θ. ΧΟΝΔΡΟΓΙΑΝΝΗΣ

Η αρχιτεκτονική αντίληψη στα τέμπλα των Επτανήσων της βενετικής περιόδου. Η χρήση του λίθου στην Κέρκυρα



Τα Επτάνησα (Κέρκυρα, Παξοί, Λευκάδα, Ιθάκη, Κεφαλονιά, Ζάκυνθος, Κύθηρα) αποτελούν το μοναδικό τμήμα του Ελληνισμού αλλά και της βυζαντινής αυτοκρατορίας που δεν γνώρισαν ουσιαστικά οθωμανικό ζυγό. Αποτελώντας σταδιακά, ήδη από τον 14ο αιώνα, τμήμα του βενετικού κράτους ακολουθούν τις δυτικοευρωπαϊκές εξελίξεις σε όλα τα επίπεδα, πολιτικό, οικονομικό, κοινωνικό και πολιτιστικό. Το γεγονός αυτό σφραγίζει τη φυσιογνωμία τους ανάμεσα στη βυζαντινή παράδοση και τα δυτικοευρωπαϊκά δεδομένα, διαμορφώνοντας έτσι τον επτανησιακό πολιτισμό και διατηρώντας αλώβητες την ελληνική εθνική συνείδηση και το ορθόδοξο δόγμα. Επιπλέον, τα Ιόνια Νησιά φτάνουν στο ζενίθ της ιστορικής τους πορείας με την ίδρυση, το 1800, της Επτανήσου Πολιτείας, του πρώτου ελληνικού, οργανωμένου κράτους των νεότερων χρόνων, που εξελίσσεται στη συνέχεια στο Ιονικόν Κράτος μέχρι την ένωσή τους με την Ελλάδα το 1864.

Ένα ιδιαίτερο κεφάλαιο στην πλούσια καλλιτεχνική δημιουργία των Επτανήσων αποτελούν τα τέμπλα των ναών. Ιδιαίτερα τον 17ο και τον 18ο αιώνα τα τέμπλα ως επί το πλείστον είναι ξυλόγλυπτα, επιχρυσωμένα με μπαρόκ διακόσμηση και μοτίβα. Η πολυτελής εικόνα στις όψεις των κεφαλλονίτικων, των ζακυνθινών και των λευκαδίτικων ναών, λόγω των μπαρόκ γλυπτών διακοσμήσεών τους,[1] συνεχίζεται και στο εσωτερικό τους με τις ξυλόγλυπτες μπαρόκ διαμορφώσεις στον γυναικωνίτη, στους ανεμοφράκτες κτλ., με αποκορύφωμα την ξυλόγλυπτη σύνθεση του τέμπλου. Συντεχνίες και επώνυμοι ξυλογλύπτες, οι «ταγιαδώροι» στην τοπική διάλεκτο, δημιουργούν πραγματικά αριστουργήματα του επτανησιακού Μπαρόκ και Ροκοκό, όπως τεκμηριώνεται τόσο από τα τέμπλα που διασώζονται μέχρι σήμερα όσο και από τις αρχειακές μαρτυρίες.[2]

Στην Κέρκυρα εντοπίζεται ένας μεγάλος αριθμός λίθινων (ή σπανιότερα μαρμάρινων) τέμπλων.[3] Εδώ, το λίθινο, συχνά τεκτονικό, τέμπλο στο εσωτερικό της επτανησιακής βασιλικής φτάνει πολλές φορές να είναι, μετά τις τέσσερις εξωτερικές, η πέμπτη και σημαντικότερη όψη του ναού, η «prospettiva», όρος που χρησιμοποιείται για τα τέμπλα ακόμα και σήμερα στη Ζάκυνθο. Τα τέμπλα είναι κτιστά, στη λογική των λιθόγλυπτων όψεων με τις εικόνες αναρτημένες ως

πίνακες. Ως υλικό κατασκευής χρησιμοποιείται ως επί το πλείστον σκληρός τοπικός λίθος από τις Σινιές (ΒΔ. Κέρκυρα), ενώ κατ' εξαίρεση υιοθετείται και το εισαγόμενο μάρμαρο.

Από τα παλαιότερα σωζόμενα έργα, του Αγίου Νικολάου των Γερόντων στην παλιά πόλη (τέλη 16ου αι.), είναι ένα μεμονωμένο, εξαιρετικής ποιότητας τέμπλο, το οποίο προσεγγίζει στιλιστικά το τέμπλο της Καταπολιανής και γενικότερα την ομάδα των πρώιμων τέμπλων της Πάρου (τέλη 16ου-β΄ μισό 17ου αι.).[4]

Ωστόσο, το σύνολο των λίθινων γλυπτών κερκυραϊκών τέμπλων τοποθετείται χρονολογικά μάλλον από το β΄ μισό του 17ου αιώνα και εξής, ενώ κυρίως από τον 18ο αιώνα υιοθετείται ένα τελείως διαφορετικό ύφος, εκφράζοντας την «ώσμωση» ανάμεσα στη βυζαντινή ορθόδοξη παράδοση των Επτανήσων και την καλλιτεχνική πραγματικότητα της Δύσης. Ουσιαστικά δημιουργείται ένα τοπικό ιδίωμα που συμβατικά ονομάζουμε «κερκυραϊκού τύπου τέμπλο», βασισμένο στη συνήθη τυπολογία των τέμπλων σε ζώνες και με σαφή επιρροή από την μπαρόκ αρχιτεκτονική των όψεων. Ο κορμός, σε αντίθεση με το μεταβυζαντινό αρχέτυπο της δοκού επί στύλων, αποτελεί μία όψη με τρεις θύρες (βημόθυρα). Χαρακτηριστικός είναι ο τρόπος σύνδεσης των θυρωμάτων με ταινίες και γείσα σε δεύτερο επίπεδο, ορίζοντας έτσι την περιοχή των δεσποτικών εικόνων, χειρισμός που απαντά σε πολυτελείς διαμορφώσεις εσωτερικών χώρων αλλά και σε όψεις ιταλικών κοσμικών ή λατρευτικών κτηρίων.[5] Επίσης, στο πλαίσιο ενός ακαδημαϊσμού διακρίνεται ένας κανονικός ρυθμός με την έννοια της αυστηρής εναλλαγής θυρών και δεσποτικών εικόνων, χωρίς ωστόσο διεύρυνση της κεντρικής Ωραίας Πύλης, που διατηρεί τις ίδιες αναλογίες με τα πλάγια βημόθυρα.

Στην επίστεψη του τέμπλου γενικεύεται μια δομική κατασκευή μορφής «οικίσκου» με τρία διάχωρα και διπλές έλικες εκατέρωθεν, όπου φιλοξενείται το τρίμορφο της Δέησης. Συχνά εκατέρωθεν του «οικίσκου» προστίθενται «παραπέτα» ή «λοφία», κατασκευασμένα από ξύλο με ζωγραφισμένη επιφάνεια (ή πολύ σπανιότερα λίθινα), στα όρια των οποίων χαράσσονται δύο συνεχόμενες διπλές έλικες.[6] Ο ακαδημαϊσμός είναι εμφανής και στον διάκοσμο, ο οποίος είναι κατεξοχήν αρχιτεκτονικός (θριγκοί, γείσα, πλαισιώσεις κτλ.), ενώ τα ανάγλυφα μοτίβα, όπου υπάρχουν, είναι αυστηρά ενταγμένα στα σχήματα που προκύπτουν στη γενική σχεδίαση του τέμπλου.


1

1. Το τέμπλο της Παναγίας Αντιβουνιώτισσας στην πόλη της Κέρκυρας.

Ουσιαστικά, στα τέμπλα του «κερκυραϊκού τύπου»

αναπαράγονται απλουστευμένες οι προσόψεις των βασιλικών της Ιταλίας, ιδίως των τρίκλιτων με υπερυψωμένο κεντρικό κλίτος, καθώς και ο χειρισμός της κλιμάκωσης του περιγράμματός τους με ζεύγη διπλών ελίκων εκατέρωθεν, όπως διατυπώθηκε σε πλήθος έργων από την Αναγέννηση έως το όψιμο Μπαρόκ.[7] Ο τύπος αυτός εμφανίζεται στην αστική τέχνη τον 17ο αιώνα, γενικεύεται χαρακτηρίζοντας ολόκληρο τον 18ο στην πρωτεύουσα των Επτανήσων, αλλά και στην ύπαιθρο του νησιού και εξακολουθεί να εφαρμόζεται με την ίδια δυναμική μέχρι και τους νεότερους χρόνους.

Τα αστικά έργα διακρίνονται σε δύο χρονολογικές ομάδες, με τέτοια στιλιστική εξέλιξη που θα μπορούσαν να χαρακτηριστούν ως πρώιμα, λιτής και αυστηρής διακόσμησης στην πρώτη ομάδα και ως μπαρόκ στη δεύτερη. Τα πρώιμα τέμπλα της Παναγίας Αντιβουνιώτισσας[8] (Εικ. 1), του Αγίου Ιωάννη του Πρόδρομου στις Στέρνες και του Αγίου Γεωργίου στο Παλιό Φρούριο (παλαιό τέμπλο Αγίου Σπυρίδωνα) ανάγονται χρονολογικά στον 17ο αιώνα, κυρίως στο β΄ μισό (με παλαιότερο ενδεχομένως το τέμπλο της Αντιβουνιώτισσας, τέλη 16ου-αρχές 17ου αι.). Στοιχείο πρωιμότητας αποτελεί το χαμηλό ύψος (έχοντας μόνο τη ζώνη των αποστολικών), το οποίο στην περίπτωση του Αγίου Γεωργίου αυξάνεται λίγο αργότερα. Τα έργα αυτά έχουν αρχιτεκτονική αντίληψη όψεων κτηρίων και διακρίνονται για τις αυστηρές γραμμές και την απουσία ανάγλυφου διακόσμου.

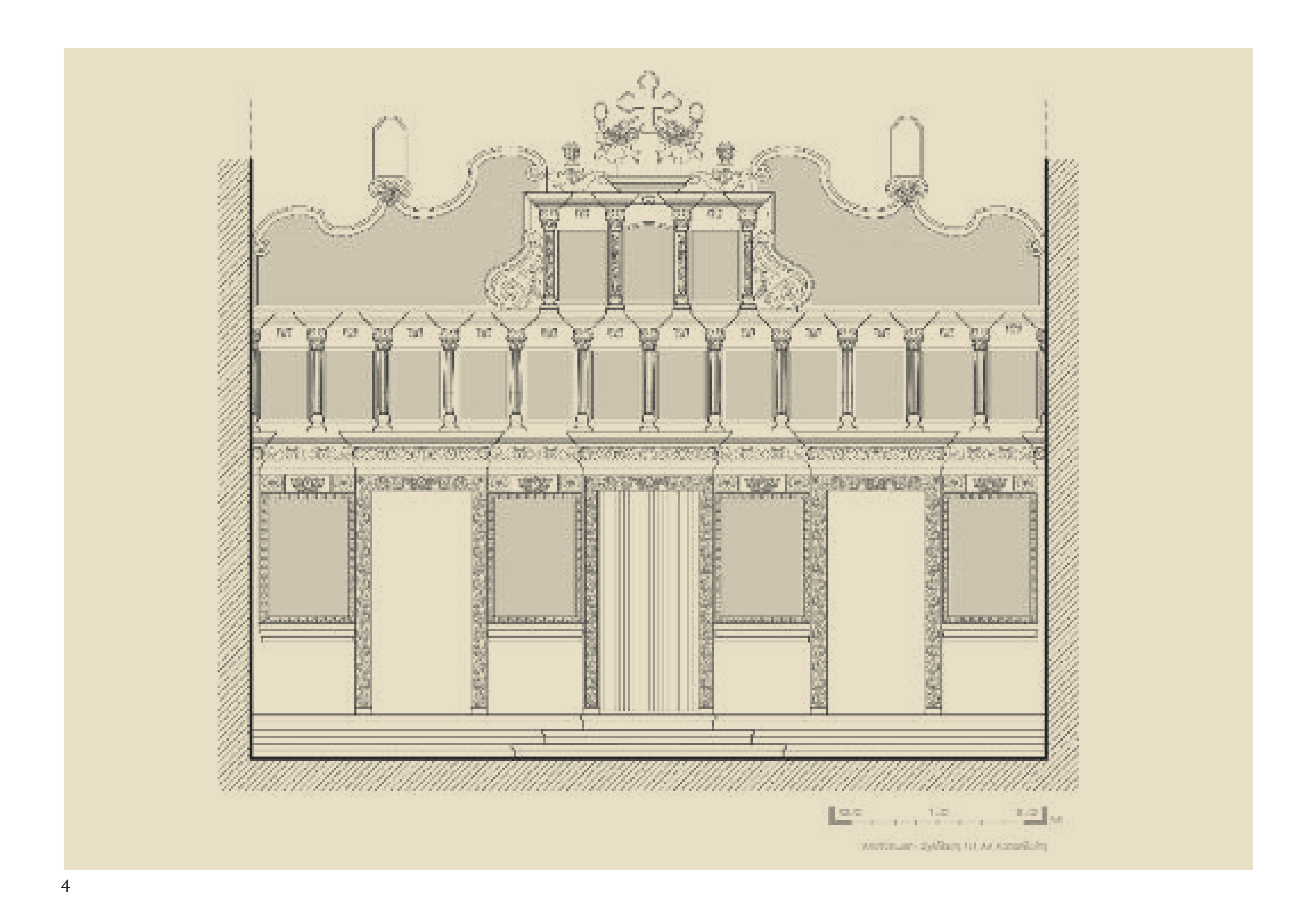
Αντίθετα, τα οψιμότερα, της δεύτερης περιόδου, μπαρόκ αστικά τέμπλα της Παναγίας Κρεμαστής (Εικ. 2, 3) ή του Παντοκράτορος, χρονολογημένα στις αρχές του 18ου αιώνα, είναι επίσης χαμηλά αλλά έχουν ως κύριο γνώρισμα την πληθωρικότητα του διακόσμου. Ελισσόμενοι βλαστοί, τυπική άμπελος, «αλυσίδες» με άνθη στο κέντρο, φυτικές συνθέσεις κ.ά. προερχόμενα από τη βυζαντινή παράδοση, σε συνδυασμό με δυτικότροπα στοιχεία, καλύπτουν όλες τις επιφάνειες, με βασικά χαρακτηριστικά τη μικρογραφική απόδοση, την επανάληψη σε γραμμική διάταξη και το χαμηλό ανάγλυφο.

Παράλληλα με τα αστικά μπαρόκ τέμπλα, εντοπίζεται ένα σύνολο στην κεντρική περιοχή της Κέρκυρας, στο οποίο αποκρυσταλλώνεται μια εντονότερη μπαρόκ προσέγγιση διακόσμησης, ενώ σηματοδοτείται επιπλέον η μετάβαση από τα χαμηλά στα ψηλά τέμπλα (με δύο ζώνες: αποστολικά και Δωδεκάορτο). Τα χρονολογικά όρια της ομάδας προσδιορίζονται από επιγραφές στο τέμπλο της Αγίας Παρασκευής στους Βαρυπατάδες (Εικ. 4) με αναγραφόμενη χρονολογία 1714, που αποτελεί την παλαιότερη γνωστή μέχρι τώρα πάνω σε τέμπλο,[9] και στο τέμπλο του Εσταυρωμένου στους Σιναράδες με έτος κατασκευής το 1798. Στην ομάδα ανήκουν επίσης τα τέμπλα της Παναγίας Ελεούσας στους Κυνοπιάστες (αρχές 18ου αι.;) και το «αντίγραφο» του Αγίου Ιωάννη του Προδρόμου στο ίδιο χωριό (1902), του Αγίου Νικολάου στους Γιαννάδες (18ος αι.), των Εισοδίων

2


3


2-3. Παναγία Κρεμαστή στην πόλη της Κέρκυρας. Το τέμπλο. Λεπτομέρειες του διακόσμου.



4

4. Αγία Παρασκευή στους Βαρυπατάδες της Κέρκυρας. Σχεδιαστική αποτύπωση του τέμπλου.

5. Ναός των Αγίων Ιάσωνος και Σωσιπάτρου στον Ανεμόμυλο της Κέρκυρας. Το τέμπλο.

6. Μονή της Παναγίας Σκοπιώτισσας στον Σκοπό της Ζακύνθου. Το τέμπλο του καθολικού.

της Παναγίας στο Καβαλλούρι (τέλη 18ου αι.;), τα λαϊκότροπα τέμπλα της Παναγίας Ελεούσας στον Άνω Γαρούνα και της Υπαπαντής στους Καστελλάνους Μέσης (18ος-αρχές 19ου αι.), καθώς και του καθολικού της μονής Παντοκράτορος του Υψηλού στον Στρινίλα της βόρειας Κέρκυρας (1771).

Ακόμη όμως και σε αυτά τα έργα η επίδραση του Μπαρόκ είναι ήπια και εντοπίζεται σε επιμέρους χειρισμούς πάνω στην τυπική μορφή των τέμπλων, με χαρακτηριστικότερο τις αναδιπλώσεις των θριγκών στις ζώνες των αποστολικών και του Δωδεκαόρτου, που «αποδομούν» τα οριζόντια στοιχεία. Καθαρά δυτικά στοιχεία είναι οι ραβδωτοί κιονίσκοι με «αυλούς» και κορινθιάζοντα κιονόκρανα, των οποίων η χρήση γενικεύεται. Επίσης, στον «οικίσκο» της επίστεψης οι κιονίσκοι φέρουν στριφτό φυτικό διάκοσμο ή γυμνές γυναικείες μορφές, η στέψη γίνεται γλυπτική σύνθεση (συμμετρικοί άγγελοι ή δράκοι με ελισσόμενες ουρές), ενώ χαρακτηριστική είναι η πληθωρικότητα των «παραπέτων» ή «λοφίων» με

έντονες καμπύλες και αναδιπλώσεις. Παράλληλα, γενικεύεται ένα καθαρά δυτικότροπο θεματολόγιο διακόσμου, με οικεία θέματα σε ποικίλες θέσεις, όπως putti, «αποτροπαϊκά» προσωπεία, που συχνά συγχέονται με ελικοειδή διάκοσμο, ζεύγη συμμετρικών ελίκων σχήματος C ή S, κόσμημα στη λογική των αστραγάλων κ.ά. Ομοιότητες σημειώνονται επίσης και στην επεξεργασία με χαρακτηριστική τη χρήση τρυπανιού.

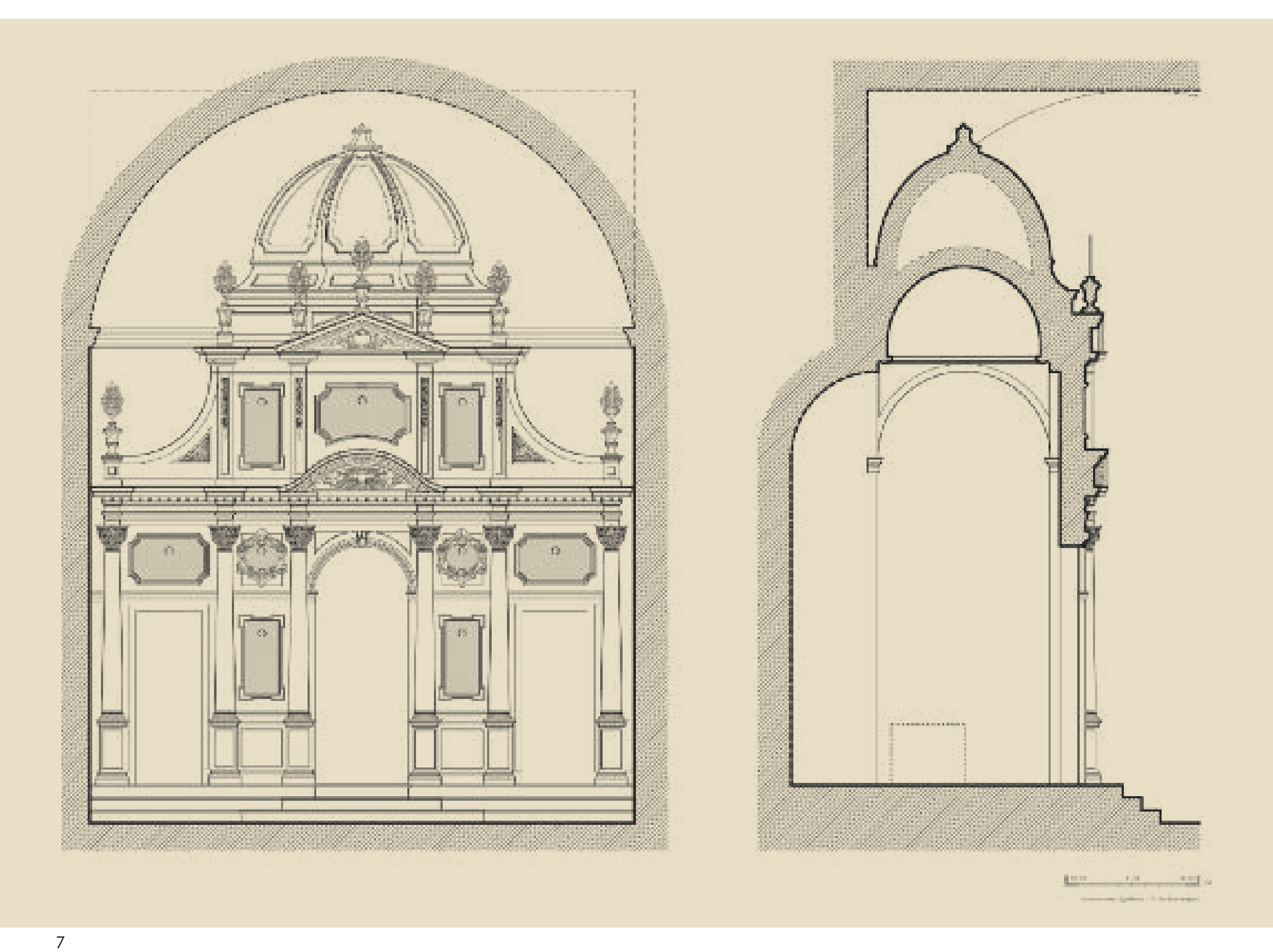
Παράλληλα με τα τέμπλα του «κερκυραϊκού τύπου» εμφανίζονται ως εξαίρεση ορισμένα ετερόκλητα έργα, με ευθείες αναφορές στην αρχιτεκτονική και στον σχεδιασμό συγκεκριμένων δυτικών έργων-μοντέλων, τα οποία απομακρύνονται από την παράδοση των τέμπλων σε ζώνες, εφόσον η σύνθεση αρθρώνεται όχι μόνο στους οριζόντιους αλλά και στους κατακόρυφους άξονες. Συγχρόνως, η υψηλής ποιότητας γλυπτική και η χρήση μαρμάρου δηλώνουν ότι πρόκειται για έργα αξιώσεων και μάλιστα από καλλιτέχνες με ακαδημαϊκή παιδεία.

Το τέμπλο των Αγίων Ιάσωνος και Σωσιπάτρου (τέλη 17ου αι.) συγκεντρώνει αρκετές ιδιαιτερότητες, όπως η τριμερής οργάνωση, η χρήση πολύχρωμων μαρμάρων, ενώ το κεντρικό τμήμα έχει σαφείς αναφορές στην αρχιτεκτονική των ρωμαϊκών θριαμβικών αψίδων παρουσιάζοντας όμως μπαρόκ καμπύλη-κυρτή κάτοψη, στο ύφος του ρωμαϊκού Μπαρόκ των Bernini και Borromini (Εικ. 5). Το τέμπλο του καθολικού της μονής της Παναγίας Σκοπιώτισσας (1702),[10] το μόνο σωζόμενο λίθινο της περιόδου στη Ζάκυνθο, έχει τη χαρακτηριστική σύνθεση ρωμαϊκού μνημειακού πολυώροφου κτηρίου (palazzo), που οργανώνεται από κιονοστοιχίες σε πρώτο επίπεδο και τοξοστοιχίες σε δεύτερο, με την εναλλαγή των ρυθμών ανά όροφο, από τον βαρύ τοσκανοδωρικό προς τον κομψότερο ιωνικό (Εικ. 6). Η μπαρόκ επίδραση είναι εμφανής στην επίστεψη –τη μοναδική γλυπτή επίστεψη στα Επτάνησα–, η οποία μάλιστα εγγράφεται στο τοξωτό άνοιγμα του ιερού.

Κορυφαίο έργο της ομάδας στην πόλη της Κέρκυρας είναι το τέμπλο του Αγίου Αντωνίου, έργο του Α. Τριβώλη-Πιέρη (1753), το οποίο εισάγει την αρχιτεκτονική πρωτοπορία της Δύσης όχι μόνο μορφολογικά αλλά και τυπολογικά, καθώς υιοθετεί το προσφιλές ιδίωμα του βενετσιάνικου Μπαρόκ του 18ου αιώνα, που βασίζεται στον χειρισμό της υπέρθεσης δύο όψεων, ακολουθώντας τις συνθέσεις του Palladio (Εικ. 7).[11] Η καινοτομία του είναι ότι συνδέεται σε ένα ενιαίο σύνολο με το κιβώριο της αγίας τράπεζας, ο υπερυψωμένος τρούλος του οποίου ανακαλεί την οικεία εικόνα μιας τρουλαίας βασιλικής. Επιπλέον, εκατό περίπου χρόνια αργότερα, το 1864, κατασκευάζεται από μάρμαρο Πάρου ένα μεγενθυμένο «αντίγραφο» νεοκλασικού στιλ του τέμπλου του Αγίου Αντωνίου στην πόλη, έργο του αρχιτέκτονα Μ. Μάουρς, στον ναό του πολιούχου του νησιού Αγίου Σπυρίδωνα.


5


6



7

7. Άγιος Αντώνιος στην πόλη της Κέρκυρας. Σχεδιαστική αποτύπωση του τέμπλου. Όψη και τομή.

Τον 19ο αιώνα η παραγωγή έχει μετατεθεί σχεδόν αποκλειστικά εκτός πόλης και οι λιθοξόοι είναι εμπειροτέχνες τοπικής εμβέλειας. Τα κερκυραϊκά τέμπλα, χωρίς να δεχτούν τη στιλιστική επίδραση του Νεοκλασικισμού και του Εκλεκτισμού, παραμένουν προσκολλημένα στην παράδοση του «κερκυραϊκού τύπου», η οποία συνεχίζει φθίνουσα ενταγμένη στις διαδικασίες μιας καλής ή κακής ποιότητας λαϊκής τέχνης.[12]

Επομένως, παρόλο που τα τέμπλα αποτελούν ένα μικρό μέρος της επτανησιακής εκκλησιαστικής γλυπτικής, η σημασία τους είναι σημαντική, γιατί επιβεβαιώνουν ότι τη βενετική περίοδο συντελείται μια καθολική ανατροπή που ξεφεύγει από τα στενά όρια της δημιουργίας απλών αντιγράφων από την Ιταλία.

Ουσιαστικά, στα έργα αυτά επιχειρείται η μετάβαση από το λίθινο πλέγμα-εικονοστάσι σε μια διακοσμημένη και επιμελημένη πρόσοψη. Πρόκειται για μια τοπική παράδοση, ενταγμένη στην ευρύτερη επτανησιακή καλλιτεχνική δημιουργία –όπως αντίστοιχα η Επτανησιακή Σχολή στη ζωγραφική[13]– συνδεδεμένη με ντόπιους τεχνίτες και υλικά, η οποία αντλεί στοιχεία τόσο από τη Δύση όσο και από τη βυζαντινή παράδοση, τα ανασυνθέτει δημιουργικά και πετυχημένα και τα διατηρεί επί αιώνες.

---

1. Καπανδρίτη 2013. Καπανδρίτη 2016, 605-618.

2. Μυλωνά 1998, 43-45.

3. Γενικά για την Κέρκυρα βλ. Αγοροπούλου-Μπιρμπίλη 1977.

4. Γουλάκη-Βουτυρά, Καραδέδος, Λάββας 1996, 73-78.

5. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η πρόσοψη της Santa Maria Maggiore στη Ρώμη (Fuga, 1735-1743). Βλ. Matteucci 1992, 25-27.

6. Η ίδια μορφή επίστεψης εφαρμόζεται και σε σύγχρονα ξυλόγλυπτα τέμπλα των Επτανήσων, όπως φαίνεται και σε παλιές αποτυπώσεις (Συλλογή χειρογράφων-εντύπων και χαρτώων αντικειμένων του Βυζαντινού και Χριστιανικού Μουσείου Αθηνών, Τετράδιο σχεδίων ΒΧΜ 19549).

7. Χαρακτηριστικά παραδείγματα αποτελούν οι Sant'Eustachio στη Ρώμη (C. Corvara, G. B. Contini, A. Canevari, N. Salvi, 1701-1726, βλ. Bernabei 2007, 132-133, 321-324), Santo Spirito στη Sassia (O. Mascherino, 1585-1590, βλ. Concina 1998, 187), S. Geminiano στη Βενετία (J. Sansovino, 1557), Santa Maria della Provvidenza στο Λέτσε (M. Manieri, 1724-1744, βλ. Matteucci 1992, 152).

Επίσης, ο «οικίσκος», με αετωματική όμως απόληξη, συναντάται ως κορύφωση και στην αστική αρχιτεκτονική της Ιταλίας και μάλιστα σε palazzi της Βενετίας.

8. Χονδρογιάννης 2010, 174-197.

9. Η χρονολόγηση του τέμπλου της Αγίας Παρασκευής στο 1714 επιβεβαιώνει την πρώιμη επίδραση του Μπαρόκ στα επτανησιακά τέμπλα ήδη από τα τέλη του 17ου-αρχές του 18ου αιώνα.

10. Μυλωνά 1984, 102.

11. Καπανδρίτη, Γαλάνης 2011, 197-206.

12. Από τη νεότερη παραγωγή ξεχωρίζουν δύο αστικά τέμπλα: της Παναγίας Σπηλαιώτισσας (β΄ μισό 19ου αι.), του Αγίου Βασιλείου (αρχιτεχνίτης Ιωσήφ Μποϊάκης, 1838), καθώς και της Αγίας Αναστασίας στους Λιαπάδες.

13. Charalampidis 1999. Kouria 2016, 29-49.



The architectural conception in the iconostases of the Ionian Islands in the period of Venetian rule. The use of stone in Corfu

The Ionian Islands (Corfu, Paxos, Lefkada, Ithaka, Cephalonia, Zakynthos, Kythera) are the only part of Hellenism, as well as of the Byzantine Empire, which was not essentially subject to Ottoman rule. Already from the fourteenth century, they were gradually incorporated in the Venetian Serenissima Republic following developments in Western Europe at all levels – political, economic, social and cultural. This fact set its seal on their status, poised between Byzantine tradition and Western European innovation, which shaped the Septinsular culture, while keeping alive the Greek national consciousness and the Orthodox Christian faith. A special chapter in the rich artistic output of the Ionian Islands are the iconostases in the churches. In the seventeenth and eighteenth centuries in particular, the majority of iconostases are wood-carved and gilded with baroque decoration. Nonetheless, on Corfu there is a large number of stone (or more rarely marble) built iconostases, in the logic of carved stone façades (with the icons hung as paintings). Specifically, from the mid-seventeenth century onwards a particular style is adopted, expressing the 'osmosis' between the Byzantine Orthodox tradition of the Ionian Islands and the artistic reality of Italy. In essence, a local idiom is created, which is encountered in most of the churches in town and countryside, and which we name conventionally 'Corfiot-type iconostasis'. It is based on the usual typology of iconostases in zones, but with clear influence from the baroque architecture of building façades. The iconostases of Corfiot type are distinguished into early, of austere aspect and spare line, such as the iconostasis in the Virgin Antivouniotissa in the town of Corfu, and later, with extravagant baroque ornamentation (vegetal motifs, garlands, scrolls, masks, etc.), such as in St Paraskevi at Varypatades (1714). The baroque iconostasis, of curved plan and exquisite art, recalling the architecture of Bernini and Borromini, in the Middle Byzantine church of Sts Jason and Sosipatros, constitutes the epitome of this osmosis, while the imposing marble iconostasis in St Antony of the City (1753), work of a Corfiot carver, represents the influence of Palladio. Attempted in the iconostases of the Ionian Islands is the transition from the stone grid-iconostasis to a decorated and carefully-executed façade. This is a local artistic tradition of the region, part of the wider artistic production of the Ionian Islands – as, correspondingly, the Heptanesian School in painting – linked with local craftsmen and materials, which creatively and successfully resynthesizes elements from both the West and Byzantine tradition, and preserves them for centuries.

Anastasia Kapandriti
PhD, Architect, Ephorate of Antiquities of Chalkidiki and Mount Athos

Stamatios T. Chondrogiannis
PhD, Archaeologist, Hellenic Ministry of Culture and Sports

ΝΙΚΟΛΑΟΣ ΓΡΑΙΚΟΣ

Το νεοελληνικό εκκλησιαστικό τέμπλο (19ος-20ός αι.): πρόταση πολυτροπικής («δια-εικονιστικής») ανάγνωσης

Το τέμπλο ή εικονοστάσι αποτελεί την πλέον χαρακτηριστική εικονογραφική, λειτουργική και αρχιτεκτονική κατασκευή του εσωτερικού χώρου των ναών.[1] Με το επιβλητικό του μέγεθος, τη θεολογική του σημασία, το πολύσημο εικονογραφικό και πολιτισμικό του νόημα και την ιδιαιτερότητα των κατασκευαστικών του στοιχείων προκαλεί αμέσως την προσοχή των πιστών ή των επισκεπτών του ναού.

Τα ψηλά και συμπαγή νεοελληνικά τέμπλα του 19ου και του 20ού αιώνα συνδέονται άμεσα με την παράδοση των ψηλών τέμπλων, που αρχίζουν να διαμορφώνονται πιθανότατα μετά την εικονομαχική περίοδο και εξελίσσονται δυναμικά κατά την ύστερη και «μετα-βυζαντινή» περίοδο.[2] Αποτελούν, στην ουσία, την κατάληξη μιας μακράς εξελικτικής διαδικασίας και γι' αυτό παρουσιάζουν ιδιαίτερο ερευνητικό ενδιαφέρον. Ωστόσο, η εξέλιξη αυτή συνέβη σε περιόδους γενικότερων θεολογικών, καλλιτεχνικών και πολιτισμικών αναπροσαρμογών και επιρροών από τη Δύση, συσσωρεύοντας έτσι πολλαπλά στρωματογραφικά



1. Το ξυλόγλυπτο τέμπλο της Παναγίας Παλουριώτισσας στη Λευκωσία. Τέλη 19ου αι.

Σ.τ.Ε.
Οι εικ. 1-8 παραπέμπονται στις σημειώσεις.

νοήματα, τα οποία για να αποκωδικοποιηθούν θα πρέπει να προσεγγιστούν με βάση σύνθετα ερμηνευτικά σχήματα. Θα επιχειρήσουμε στη συνέχεια να σκιαγραφήσουμε συνοπτικά το περίγραμμα μιας πολυ-μεθοδικής ανάγνωσης των νεοελληνικών τέμπλων με στόχο να τα προσεγγίσουμε σφαιρικότερα ως σύνθετες θεολογικές, σημειωτικές, πολυτροπικές και πολιτισμικές αναπαραστάσεις.[3] Το περίγραμμα περιλαμβάνει τα παρακάτω επίπεδα ανάλυσης, στα οποία θα αναφερθούμε στη συνέχεια συνοπτικά:

- Μεθοδολογικές και θεολογικές προϋποθέσεις.
- Πολιτισμικές και ιστορικές συνδηλώσεις.
- Τυπολογία, τεχνοτροπία και καλλιτεχνικές τάσεις.
- «Δια-εικονισμοί».

Μεθοδολογικές και θεολογικές προϋποθέσεις

Το ζήτημα της αναζήτησης νέων μεθοδολογικών εργαλείων για την ερμηνεία της εκκλησιαστικής τέχνης, σε διαχρονικό επίπεδο, απασχολεί ολοένα και περισσότερο τη σχετική έρευνα. Οι γενικότερες τάσεις των τελευταίων δεκαετιών τείνουν σε ολιστικότερες ερμηνείες, σε αντίθεση με τις παλαιότερες μονοτροπικές και κατά βάση εικονογραφικές.[4]

Ειδικότερα, όσον αφορά την ερμηνεία του τέμπλου, η σχετική έρευνα αναπτύχθηκε ήδη από τα τέλη του 19ου αιώνα και εξελίχθηκε σε διάφορες κατευθύνσεις. Η πλέον συνήθης είναι η εικονογραφική προσέγγιση, η οποία στην απλή της μορφή ασχολείται με τα επιμέρους εικονογραφικά στοιχεία του τέμπλου επιχειρώντας να ανακαλύψει τις συνάφειες και την προέλευση των θεμάτων και των τύπων συνθέτοντας, κατά κανόνα, εκτενή περιγραφικά αφηγήματα.

Σε διαφορετικό επίπεδο κινούνται οι σημειωτικές προσεγγίσεις, οι οποίες θα τύχουν εξαιρετικής ανάπτυξης, μετά τα μέσα του 20ού αιώνα, από τους Ρώσους σημειολόγους της Σχολής της Μόσχας-Tartu και κυριότερους εκπροσώπους τον Yuri M. Lotman[5] και τον Boris A. Uspensky.[6] Η σημειωτική προσέγγιση άνοιξε νέους δρόμους στην κατανόηση του συμβολικού νοήματος του τέμπλου και των πολιτισμικών του λειτουργιών.

Στα νεότερα χρόνια η έρευνα κατευθύνθηκε σε ολιστικότερες ερμηνείες του τέμπλου, διερευνώντας ζητήματα που αφορούν τις σχέσεις χώρου,[7] μορφής, λειτουργίας, λατρευτικού νοήματος και επιτέλεσης, πρόσληψης, πολιτισμικού «πλαισίου»[8] και πολιτισμικών συνδηλώσεων.[9] Στις πολλές από αυτές τις προσεγγίσεις, επιχειρήθηκαν διασυνδέσεις του ορθόδοξου τέμπλου ή εικονοστασίου με τα altarpieces της καθολικής Εκκλησίας στις διάφορες μορφές τους.[10]

Ωστόσο, η ερμηνεία του ορθόδοξου τέμπλου προϋποθέτει την κατανόηση

των θεολογικών του προϋποθέσεων, όπως έχουν καθιερωθεί στην παράδοση της Εκκλησίας. Η χαρακτηριστικότερη θεολογική ερμηνεία είναι του αγίου Συμεών, αρχιεπισκόπου Θεσσαλονίκης, η οποία διατυπώθηκε στις αρχές του 15ου αιώνα, την εποχή κατά την οποία καθιερώνεται το ψηλό τέμπλο.[11] Η ερμηνεία του αγίου Συμεών αποτελεί απαύγασμα της ησυχαστικής παράδοσης συμπεριλαμβάνοντας όμως και την παράδοση του αγίου Διονυσίου του Αρεοπαγίτου. Τα βασικά σημεία της θεολογικής ερμηνείας του αγίου Συμεών είναι ότι το τέμπλο αποτελεί το ενδιάμεσο συμβολικό «παραπέτασμα» ανάμεσα στο ιερό (που συμβολίζει την επουράνια και αόρατη σφαίρα) και στον κυρίως ναό (που συμβολίζει τον επίγειο και ορατό κόσμο). Ως «μεσάζον» ανάμεσα στο επίγειο και στο επουράνιο, το τέμπλο συμβολίζει το σαρκωμένο σώμα του Χριστού αποτελώντας τη νοητή «Πύλη», μέσω της οποίας ο πιστός, ανάλογα με τις πνευματικές του προϋποθέσεις, μπορεί να μετάσχει του θείου. Το πλέον ενδιαφέρον στοιχείο της συμβολικής θεολογικής ερμηνείας του Συμεών είναι ότι, ενώ αναφέρεται σε σημεία και σύμβολα, δεν τα αντιμετωπίζει ως «αυθαίρετες» παραπομπές στη θεότητα, αλλά ως υλικά και ορατά μέσα που «μετέχουν» στις θείες ενέργειες, σύμφωνα με την επεξεργασία της ησυχαστικής παράδοσης. Οι σημασιολογικές σχέσεις καταδήλωσης και συμπαραδήλωσης, μεταξύ σημαίνοντος και σημαινομένου, παρουσιάζονται ως ταυτόσημες, διεργασία εξαιρετικά ενδιαφέρουσα από σημειωτικής άποψης. Οι πολλαπλές αυτές ερμηνευτικές όψεις που προαναφέραμε, αποδεικνύουν ότι η διαδικασία ερμηνείας του τέμπλου είναι πολυδιάστατη παραπέμποντας στη χρήση νέων μεθοδολογικών εργαλείων με σταθερή όμως βάση τα διαχρονικά θεολογικά νοήματα.



2. Το ξυλόγλυπτο τέμπλο του ναού της Παναγίας Ρόμβης στην Αθήνα. 1874.

Πολιτισμικές και ιστορικές συνδηλώσεις

Όπως προαναφέραμε, η εξέλιξη του ψηλού και συμπαγούς τέμπλου ξεκινά από τη μεσοβυζαντινή περίοδο και συντελείται στη διάρκεια πολλών αιώνων. Πολύ σημαντικό ρόλο στη διαδικασία αυτή, ιδιαίτερα κατά τη «μετα-βυζαντινή» και τη νεωτερική φάση, θα παίξουν οι επαφές με τη Δύση και οι επιρροές στο επίπεδο των εκκλησιαστικών και πολιτισμικών νοοτροπιών. Η μορφή και τα χαρακτηριστικά του τέμπλου επηρεάζονται καθοριστικά από τις νέες εκκοσμικευμένες ιδέες και τη ρητορική του Μπαρόκ και από την τάση ανάδειξης της ιδιωτικής ευσέβειας έναντι της συλλογικής.[12] Οι σημαντικές αυτές μεταλλαγές φτάνουν στην ωρίμανσή τους μετά τα τέλη του 18ου και τις αρχές του 19ου αιώνα, εποχή κατά την οποία διαμορφώνονται τα χαρακτηριστικά του νεοελληνικού τέμπλου. Την περίοδο αυτή το επικοινωνιακό πλαίσιο των κοινωνικών και των πολιτισμικών νοοτροπιών και του οπτικού πολιτισμού μεταλλάσσεται ραγδαία στην



3. Το μαρμάρινο τέμπλο του ναού της Κοιμήσεως της Θεοτόκου στην Ερμούπολη. Μέσα 19ου αι.

Ελλάδα επηρεαζόμενο βαθύτερα από τις νέες ευρωπαϊκές εκκοσμικευμένες ιδέες. Οι μεταλλαγές αυτές εξελίσσονται ταχύτερα μετά την ίδρυση του ανεξάρτητου ελληνικού κράτους το 1830.

Στο εκκλησιαστικό επίπεδο, οι συνθήκες ελευθερίας οδηγούν σε αλλαγές σε όλα τα επίπεδα, άλλοτε λελογισμένες και άλλοτε βεβιασμένες. Αποκαλυπτική έκφραση του νέου εκκλησιαστικού πνεύματος αποτελεί η ναοδομία, η οποία γνωρίζει τεράστια άνθηση μετά την άρση των περιορισμών της τουρκοκρατίας και τη νέα πολεοδομική και οικιστική νομοθεσία.[13] Οι καθεδρικοί του 19ου αιώνα συναγωνίζονται σε μέγεθος και πολυτέλεια αποκτώντας νέα συμβολικά νοήματα. Με ανάλογο συμβολισμό δομείται και διακοσμείται και ο εσωτερικός χώρος των ναών και βέβαια το τέμπλο. Τα ψηλά και πολυτελή τέμπλα επιβάλλονται στον χώρο ως θεατρικές σκηνές του Μπαρόκ διαχωρίζοντας εμφατικά τον χώρο του ιερού από τον κυρίως ναό.

Τυπολογία, τεχνοτροπία και καλλιτεχνικές τάσεις

Στο πλαίσιο των παραπάνω πολιτισμικών και εκκλησιαστικών αλλαγών τα ψηλά τέμπλα των νεοελληνικών ναών δομούνται με βάση τη «μετα-βυζαντινή» τυπολογία, αλλά και τις νέες δυνατότητες που παρέχει η ευκολότερη χρήση πολύτιμων υλικών κατασκευής, όπως του μαρμάρου. Αν επιχειρήσουμε να συνθέσουμε ένα τυπολογικό περίγραμμα, θα λέγαμε ότι οι κυριότερες κατηγορίες τέμπλων που συναντούμε από τα τέλη του 18ου αιώνα και εξής είναι τα ξύλινα και τα μαρμάρινα ή κτιστά.

Τα ξύλινα τέμπλα[14] είναι τριμερή στον κάθετο άξονα έχοντας στη βάση τα θωράκια, στα οποία πολλές φορές εικονογραφούνται μέσα σε πλαίσια προφήτες, παραστάσεις από την Παλαιά Διαθήκη, θέματα με τοπία κ.ά. Ακολουθεί η δεύτερη ζώνη με τις δεσποτικές εικόνες. Η τρίτη ζώνη αναπτύσσεται στο επιστύλιο και είναι συνθετότερη, αφού αποτελείται από πολλές επάλληλες ζώνες, με εικόνες Δωδεκαόρτου, μορφές προφητών, αποστόλων, αγίων, πτερωτών κεφαλών, μακροσκελών επιγραφών κ.ά.

Τα τριμερή ξύλινα τέμπλα διαφέρουν επίσης ως προς την ξυλόγλυπτη διακόσμησή τους. Θα συναντήσουμε τέμπλα με περίτεχνες ξυλόγλυπτες μπαρόκ και ροκοκό διακοσμήσεις,[15] με «λαϊκά» μοτίβα, πολύχρωμα,[16] επίχρυσα, διαμπερή ή συμπαγή κ.ά. Στον όψιμο 19ο και στις αρχές του 20ού αιώνα τα περίτεχνα ξυλόγλυπτα τέμπλα μειώνονται και αυξάνονται τα απλά ξύλινα ταμπλαδωτά, με λιγότερες ζώνες στην ανωδομή και απλούστερες νεοκλασικές ή επίχρυσες εκλεκτικιστικές διακοσμήσεις.[17]

Στον 20ό αιώνα θα συναντήσουμε ενδιαφέρουσες εκλεκτικιστικές παραλλαγές, ενώ μετά τα μέσα του ίδιου αιώνα και κυρίως από τη δεκαετία του ’70 και

εξής, τα ξυλόγλυπτα τέμπλα κατασκευάζονται αποκλειστικά σε «νεο-βυζαντινό» ύφος, πολλές φορές με τη χρήση μηχανικών μέσων, ακολουθώντας όμως την ίδια τριμερή καθ' ύψος διάταξη.[18]

Τα μαρμάρινα[19] και τα κτιστά τέμπλα (από διάφορα συμπαγή υλικά) αποκτούν μεγάλη διάδοση κατά τον 19ο αιώνα. Παρουσιάζουν τριμερή καθ' ύψος διάταξη, όπως και τα ξύλινα, ενώ κατά πλάτος δομούνται με διάφορες παραλλαγές. Στην κάτω ζώνη τοποθετούνται θωράκια, κατά κανόνα χωρίς γραπτές διακοσμήσεις. Στη δεύτερη ζώνη τοποθετούνται οι δεσποτικές εικόνες, πολλές φορές ανάμεσα σε παραστάδες ή κιονίσκους. Η τρίτη ζώνη διαιρείται σε επιμέρους ζώνες εικόνων, όπως και τα ξύλινα τέμπλα, με σαφώς όμως λιτότερη μορφή. Συνήθως, πάνω από τις δεσποτικές εικόνες αναπτύσσεται ζώνη με κυκλικά πλαίσια, μέσα στα οποία τοποθετούνται οι προτομές των αποστόλων και μετά η ζώνη του Δωδεκαόρτου ή των Κυριακών του Πεντηκοσταρίου. Πολλές φορές πάνω από τη ζώνη του Δωδεκαόρτου, σε ειδική υπερυψωμένη απόληξη, που επιστέφεται από ημικυκλικό ή τριγωνικό αέτωμα, τοποθετείται ο Μυστικός Δείπνος, το Άγιο Μανδήλιο, ο Οφθαλμός του Θεού κ.ά.

Τα μαρμάρινα τέμπλα ήταν πολυδάπανες κατασκευές, έργα επώνυμων εργαστηρίων, πολλά από τα οποία ήταν κυκλαδίτικα.[20] Πολλές φορές, για λόγους οικονομίας, επιλεγόταν η λύση της κτιστής κατασκευής. Τα κτιστά, λίθινα ή αργότερα από μπετόν τέμπλα καλύπτονταν συνήθως από στρώμα γύψου, βάφονταν σε διάφορα χρώματα ή απομιμήσεις ορθομαρμάρωσης και ήταν και αυτά τριμερή, όπως τα μαρμάρινα.[21] Ενδιαφέρον παρουσιάζουν και τα μεικτά τέμπλα, τα οποία στη βάση ήταν μαρμάρινα και στην ανωδομή ξύλινα ή κατασκευασμένα με την τεχνική του μπαγδατί.[22]

Σταδιακά, κατά τη διάρκεια του 20ού αιώνα τα μαρμάρινα τέμπλα ελαττώνονται σημαντικά. Για λόγους οικονομίας, αλλά και γιατί ο «νεο-βυζαντινισμός» χρησιμοποίησε κατά βάση το ξύλο, το οποίο θεωρήθηκε ότι ανταποκρίνεται περισσότερο στην έννοια της «λαϊκής παράδοσης», τα μαρμάρινα τέμπλα περιορίστηκαν κατά πολύ. Ωστόσο, μπορούμε να συναντήσουμε και στη διάρκεια του 20ού αιώνα ενδιαφέρουσες περιπτώσεις μαρμάρινων τέμπλων με εκλεκτικιστικά και «νεο-βυζαντινά» χαρακτηριστικά.[23]

«Δια-εικονισμοί»

Τα νεοελληνικά τέμπλα, συνδυάζοντας στοιχεία της κοσμικής νεοκλασικής και νεο-μπαρόκ αρχιτεκτονικής με τους νέους τύπους ναοδομίας που δημιουργούνται στην Ελλάδα κατά τον 19ο αιώνα, μπορούν να αναγνωσθούν ως συμβολικές κατασκευές ταυτόχρονα εκκλησιαστικές και πολιτισμικές. Ο σχεδιασμός και η

4. Το κτιστό τέμπλο του ναού της Μεταμόρφωσης Βιλλίων στην Αττική. Τέλη 19ου αι.



κατασκευή με τη μορφή πρόσοψης κοσμικού κτηρίου της εποχής συγκροτεί το συμβολικό νόημα της «πύλης» σε έναν χώρο ιερό, αλλά συγχρόνως και της εισόδου σε έναν επίσημο κοσμικό χώρο. Επιπλέον αποτελούν και σύμβολα ευμάρειας και προόδου των τοπικών κοινωνιών. Η χρήση μάλιστα του μαρμάρου προσδίδει ακόμα μεγαλύτερο κύρος στην κατασκευή και συγχρόνως παραπέμπει στο αρχαιοελληνικό παρελθόν, το οποίο συγκροτεί την πολιτισμική μυθολογία της εποχής.

Εκτός από τη δομή και τον όγκο, το σημειωτικό και πολυτροπικό νόημα των νεοελληνικών τέμπλων συγκροτείται και από τη διαρρύθμιση των εικόνων στον κάθετο και στον οριζόντιο άξονα.

Ο κάθετος άξονας δομείται εμφατικά, προκαλώντας το βλέμμα του πιστού σε απότομη άνοδο καθ' ύψος. Αυτό επιτυγχάνεται με την τριμερή οργάνωση της πρόσοψης, η οποία στα τέμπλα του 19ου αιώνα αποκτά πολύ πιο σαφή και επεξεργασμένη μορφή παραπέμποντας στο εμβληματικό σημειωτικό σύστημα διαρρύθμισης του εικαστικού χώρου που κωδικοποιείται στην εποχή του Μπαρόκ σε τρία μέρη: στην «υπογραφή ή έμμετρο επίγραμμα» (subscriptio) που βρίσκεται στο κάτω μέρος, στο καθαυτό εικονογραφικό θέμα (icon) που καταλαμβάνει τον κύριο μεσαίο χώρο και στον «τίτλο» (inscriptio) ο οποίος βρίσκεται στο άνω τμήμα της σύνθεσης.[24] Τηρουμένων των αναλογιών και με βάση το ίδιο σημειωτικό σύστημα αρθρώνεται και η πρόσοψη των τέμπλων. Το κατώτερο τμήμα (subscriptio) λειτουργεί ως βαθμίδα βασικής γνώσης και «προ-εικονισμού» των



5. Το μαρμάρινο τέμπλο του ναού της Αγίας Μαρίνας Βέλλου στην Κορινθία. Τέλη 19ου αι.

ανώτερων βαθμίδων, γι' αυτό και σε πολλές περιπτώσεις στα θωράκια τοποθετούνται σκηνές της Παλαιάς Διαθήκης, επιγραφές, διακοσμητικά πλαίσια με φυτικά μοτίβα ή τοπία πόλεων. Η επόμενη βαθμίδα της «εικόνας» (icon) είναι η κύρια και η πλέον σημαντική εικονογραφική ζώνη, εκεί όπου τοποθετούνται οι μεγάλου μεγέθους δεσποτικές εικόνες, οι οποίες καθορίζουν σε μεγάλο βαθμό το συνολικό καλλιτεχνικό ύφος του τέμπλου. Πάνω από τις δεσποτικές εικόνες ακολουθεί η ζώνη του «τίτλου» (inscriptio), η οποία είναι περισσότερο πολύπλοκη. Περιλαμβάνει, όπως ήδη αναφέραμε, πολλαπλές ζώνες εικόνων, αλλά πολλές φορές και μεγαλογράμματων επιγραφών. Οι επάλληλες ζώνες, σε συνδυασμό με το υπερυψωμένο κεντρικό τμήμα, λειτουργούν ως ένα είδος συμβολικής «κλίμακας», που κατευθύνει με ένταση το βλέμμα προς την άνω απόληξη, όπου τοποθετείται ο Εσταυρωμένος και τα λυπηρά.[25]

Ενώ ο κάθετος άξονας δομείται επάλληλα, με στόχο τη συμβολική άνοδο του πιστού προς τα άνω, ο οριζόντιος άξονας αρθρώνεται παράλληλα και γραμμικά ως διαδοχή σημείων-εικόνων, με στόχο τη δημιουργία μιας συμβολικής πολυτροπικής αφήγησης,[26] που μπορεί να αναγνωσθεί, ιδιαίτερα στη ζώνη των δεσποτικών εικόνων, από το αριστερό άκρο προς το δεξιό. Η συμβολική αφήγηση ξεκινά από το αριστερό και «σταθερό» σημειωτικά άκρο, στο οποίο δεσπόζει πάνω στο βημόθυρο της πρόθεσης η επιβλητική μορφή του ολόσωμου αρχαγγέλου Μιχαήλ, ο οποίος θανατώνει τον αμαρτωλό ή κρατάει τον ζυγό της ψυχοστασίας και τη φοβερή ρομφαία εμποδίζοντας την είσοδο στον χώρο του ιερού και εξαναγκάζοντας τον πιστό σε προσωπική αξιολόγηση των αμαρτιών του. Μετά την αναστοχαστική κάθαρση ο πιστός συνεχίζει την αφήγηση προς το κέντρο, συναντώντας διαδοχικά την εικόνα του εφέστιου αγίου ή της επώνυμης δεσποτικής ή θεομητορικής εορτής και την εικόνα της ένθρονης βρεφοκρατούσας Θεοτόκου. Στα δύο φύλλα του βημόθυρου της Ωραίας Πύλης εικονίζεται ο Ευαγγελισμός και στο πέτασμα συνήθως ο Ιησούς Χριστός ως Άρτος της Ζωής ή ως Μέγας Αρχιερεύς. Εδώ ο πιστός γίνεται κοινωνός του Μυστηρίου της Θείας Ενανθρώπησης, έχοντας ως διαμεσολαβητές τη Θεοτόκο και τους αγίους· ωστόσο, αδυνατεί να εισαχθεί στο άδυτο το οποίο κλείνουν τα βημόθυρα. Έτσι συνεχίζει την ανάγνωση προς το δεξιό άκρο στη θύρα του διακονικού, όπου τον αποφορτίζει ψυχολογικά και τον παρηγορεί πνευματικά η γαλήνια ομορφιά του αρχαγγέλου Γαβριήλ, ο οποίος, επιπλέον, του προσφέρει τον κρίνο της καλής αγγελίας και της ελπίδας για την προσωπική του σωτηρία.

Η αφήγηση διατηρεί σημειωτική σταθερότητα, αλλά και ιεραρχία, με την κίνηση από το αριστερό, βασικό και «σταθερό» άκρο, προς το θεολογικά φορτισμένο και πολιτισμικά ιεραρχημένο κέντρο, όπου οι άγιες μορφές φορούν συνήθως πολυτελή ενδύματα και άμφια που παραπέμπουν όχι μόνο στην κοσμική



6. Το κτιστό τέμπλο του ναού Συνάξεως των Ασωμάτων (Ταξιαρχών) στην Αταλάντη. 1900 περ.



7. Το μαρμάρινο τέμπλο του παρεκκλησίου της Αγίας Θέκλας ναού Αγίου Γεωργίου στην Ερμούπολη. Μέσα 20ού αι.

δύναμη της Εκκλησίας, αλλά και στη λαμπρότητα της βασιλικής αυλής. Τέλος, η αφήγηση κλείνει τον κύκλο της στην ιδεαλιστική παραπεμπτικότητα της δεξιάς πλευράς.[27]

Η γραμμική σημειωτική αφήγηση παρουσιάζει ιδιαίτερη ζωντάνια στο νεοελληνικό τέμπλο, γιατί υποβοηθείται από την επιμελημένη επεξεργασία του μαρμάρου ή του ξύλου και την εκλεκτικιστική τεχνοτροπία των εικόνων, η οποία χρησιμοποιεί συνδηλωτικά και συναισθηματικά μέσα, όπως εικονογραφικές αφηγηματικές και νατουραλιστικές λεπτομέρειες, οργάνωση της σύνθεσης σε άνω-ιδεαλιστικό και κάτω-αφηγηματικό τμήμα, επιλεκτική χρήση της αναγεννησιακής προοπτικής κ.ά.

Το σημειωτικό δίπολο ανάμεσα στον οριζόντιο και στον κάθετο άξονα δημιουργεί πλήθος ακόμα συνδυαστικών νοημάτων, που οδηγούν σε ερμηνευτικές πολυσημίες, όπως για παράδειγμα στις περιπτώσεις στις οποίες οι εικόνες διαφέρουν χρονολογικά ή τεχνοτροπικά ή το ύφος της κατασκευής διαφέρει από την τεχνοτροπία των φερουσών εικόνων. Πάντως στις περιπτώσεις όπου η υψηλή γλυπτική επεξεργασία του μαρμάρινου ή του ξύλινου τμήματος συμβαδίζει με τη ζωγραφική επιδεξιότητα στην πραγμάτευση των εικόνων, τότε τα τέμπλα διακρίνονται από συνοχή και αισθητική σταθερότητα.[28]

Επίλογος

Τα νεοελληνικά τέμπλα, ιδιαίτερα μετά την ανεξαρτησία του ελληνικού έθνους το 1830 και μέχρι τα μέσα του 20ού αιώνα, διακρίνονται για την πολυτέλειά τους προσομοιάζοντας με κοσμικές κατασκευές ή θεατρικές σκηνογραφίες, που παραπέμπουν συγχρόνως στην εγκόσμια αλλά και στην υπερουράνια πραγματικότητα. Ωστόσο, το ερώτημα που τίθεται είναι αν η παραπομπή αυτή είναι ισορροπημένη ή ανισοβαρής σε σχέση με τη διαχρονική θεολογική παράδοση, που βασίζεται στις σχέσεις ισορροπίας ανάμεσα στους ορατούς «εικονισμούς» των λατρευτικών επιτελέσεων και στα αοράτως τελούμενα στο ιερό. Μια απλουστευτική απάντηση θα ήταν η υιοθέτηση της δεύτερης άποψης και η αποπομπή των νεοελληνικών τέμπλων από τον κανόνα της «παράδοσης», πρακτική η οποία έχει κατά κόρον υιοθετηθεί ως επαναλαμβανόμενο συμβατικό σχήμα για την ερμηνεία συνολικότερα της θεωρούμενης ως «δυτικότροπης» φάσης της νεοελληνικής εκκλησιαστικής τέχνης.[29] Στο συμβατικό αυτό σχήμα απόρριψης, τα επιχειρήματα κατασκευάζονται με βάση ένα απλό δίπολο, στο ένα άκρο του οποίου βρίσκονται οι έννοιες Δύση-εκκοσμίκευση-ευσεβισμός και στο άλλο Ανατολή-μυσταγωγία-παράδοση. Η παραπάνω διπολική κατασκευή, ενώ είναι χρήσιμη στον εντοπισμό των γενικότερων διαφορών «Δύσης-Ανατολής» δεν βοηθά

στην ερμηνεία των ωσμώσεων και των εκατέρωθεν επιρροών σε ειδικότερα πολιτισμικά πεδία, όπως για παράδειγμα της τέχνης. Επιπλέον, τα σχήματα πόλωσης πολύ συχνά δομούνται με ιδεολογικά υλικά, απλοποιώντας και συναιρώντας έννοιες εξαιρετικά κρίσιμες, όπως για παράδειγμα της ιστορικότητας της παράδοσης. Η κατανόηση της εκκλησιαστικής τέχνης είναι σύνθετο φαινόμενο και συνδέεται με πολλαπλά πολιτισμικά, ιστορικά, θεολογικά και ανθρωπολογικά νοήματα. Καταλυτικό συστατικό της ερμηνευτικής διαδικασίας μπορεί να αποτελέσει το νόημα που αποδίδουμε στις σχέσεις «εικονισμού», συμβόλου και υπερβατικής πραγματικότητας. Όπως τονίζει η ησυχαστική συμβολική ανάλυση του αγίου Συμεών, δεν μπορεί να υπάρξει «εικονισμός» του υπερβατικού χωρίς υλικό σύμβολο. Προεκτείνοντας τον παραπάνω συλλογισμό ο Π. Φλωρένσκυ επεξηγούσε ότι αν οι πιστοί ήταν αποκαθαρμένοι πνευματικώς, τότε δεν θα χρειαζόταν να επικοινωνούν με το θείο μέσω συμβολικών «παραπετασμάτων», και κατά συνέπεια δεν θα έβλεπαν στο τέμπλο το μάρμαρο, το ξύλο και τις εικόνες, αλλά τα ίδια τα σώματα των αγίων να στέκουν μπροστά στον Θεό.[30] Όμως, η «ιδανική» αυτή κατάσταση αποτελεί –τουλάχιστον– σπάνια δωρεά, ενώ η θεολογικώς και ανθρωπολογικώς αποδεκτή οδός περνά μέσα από τη λατρευτική πραγματικότητα των υλικών συμβόλων. Θα πρέπει επίσης να τονίσουμε ότι οι υλικοί «εικονισμοί» και τα σύμβολα φέρουν ισχυρό πολιτισμικό και ιστορικό φορτίο και προσλαμβάνουν ποικίλες μορφές ανάλογα με τις εμμενείς συνθήκες της κάθε εποχής. Γι' αυτό, όταν επιχειρούμε να οριοθετήσουμε κανόνες αιώνιων



8. Το μαρμάρινο τέμπλο του ναού της Παντανάσσης Πατρών. 1879.

παραδοσιακών μορφών ερήμην των πολιτισμικών, ανθρωπολογικών και ιστορικών δεδομένων της κάθε εποχής, μπορούμε εύκολα να καταλήξουμε σε ιδεολογικές ερμηνείες. Κινδυνεύουμε στο όνομα της παράδοσης και ενός «θεολογικού ιδεαλισμού» να απαξιώσουμε τη σημασία του υλικού στοιχείου, το οποίο νομιμοποιείται να αλλάζει εξωτερικές μορφές ανάλογα με την εποχή, χωρίς απαραίτητα να αλλοιώνονται τα συνδηλούμενα θεολογικά του νοήματα. Στην εποχή που διαμορφώνονταν τα νεοελληνικά τέμπλα, η ορθόδοξη Θεολογία δέχεται πολλές επιρροές από τη Δύση. Ωστόσο, οι διαχρονικές παραδόσεις δεν καταργούνται, αφού η Θεολογία των Ακτίστων Ενεργειών δεν αμφισβητείται, αν και απουσιάζει η ενδελεχής της επεξεργασία κυρίως από την ακαδημαϊκή Θεολογία.[31] Επιπλέον, οι λατρευτικές πρακτικές εξακολουθούσαν, σε γενικές γραμμές, να λειτουργούν όπως παλαιότερα. Κατά συνέπεια, απαντώντας στο ερώτημα που θέσαμε, θεωρούμε ότι παρά τις επιρροές από τη Δύση, τα νεοελληνικά τέμπλα, ιδιαίτερα αυτά που κατονομάζονται ως «δυτικότροπα», θα πρέπει να εντάσσονται ισότιμα στη διαχρονική εκκλησιαστική τέχνη της ορθόδοξης Εκκλησίας, με την προϋπόθεση ότι η διαδικασία κατανόησής τους θα πρέπει να είναι πολυμεθοδική, δηλαδή «δια-εικονιστική».

---

1. Ενδεικτική βιβλιογραφία για την εξέλιξη του τέμπλου στην τέχνη της Ορθοδοξίας και ειδικότερα για το νεοελληνικό εκκλησιαστικό τέμπλο, βλ. Ouspensky 1964. Κολοκύρης 1967. Τσαπαρλής 1976. Chatzidakis 1978. Chatzidakis 1979. Epstein 1981. Κουτελάκης 1986. Gergova 1993. Walter 1993. Τσαπαρλής 1994. Πουλημένος 1997. Lidov 2000. Angelov 2000. Γουλάκη-Βουτυρά, Καραδέδος 2001. Φλωρένσκυ 2002. Gerstel 2006. Παπαδημητρίου 2008. Λιάκος 2012. Γραίκος 2011.

2. Για τη σχετική συζήτηση περί του χρόνου διαμόρφωσης του ψηλού εικονοστασίου βλ. ενδεικτικά Epstein 1981, 1.

3. Επειδή το προτεινόμενο ερμηνευτικό μας σχήμα βασίζεται στις διάφορες εκδοχές της έννοιας της αναπαράστασης (εικονιστικής, πολιτισμικής, κοινωνικής, σημειωτικής κ.ά.), το κατονομάζουμε ως «δια-εικονιστικό» και το παλίμψηστο των ερμηνευτικών διαδικασιών ως «δια-εικονισμούς».

4. Πρβλ. Γραίκος 2011, lxix- lxxx. Γραίκος 2012.

5. Βλ. ενδεικτικά Lotman, Uspenskij 1984.

6. Βλ. ενδεικτικά Uspensky 1976.

7. Όπως για παράδειγμα οι μελέτες του A. M. Lidov, ο οποίος προσέγγισε το τέμπλο ως σύνθετη λατρευτική, χωρική και ανθρωπολογική κατασκευή, με βάση το μεθοδολογικό σχήμα της «ιεροτοπίας» (hierotopy), βλ. Lidov 2000. Lidov 2006.

8. Για παράδειγμα ο Oleg Tarasov ερεύνησε το τέμπλο, ιδιαίτερα της εποχής μετά το Μπαρόκ, ως υπερμέγεθες σημειωτικό, εννοιολογικό και πολιτισμικό πλαίσιο, βλ. Tarasov 2011. Tarasov 2002, 39-44, 95.

9. Βλ. για παράδειγμα τη συλλογή άρθρων στο: Gerstel 2006α.

10. Ωστόσο, η αυτόνομη μελέτη των δυτικών altarpieces έχει αναπτυχθεί στη Δύση υπό διάφορες ερμηνευτικές προϋποθέσεις. Βλ. για παράδειγμα τις μελέτες Jones 2008. Kroesen 2014.

11. Βλ. *PG* 155. Ανάλυση των θεολογικών ιδεών του αγίου Συμεών για το τέμπλο, βλ. Constas 2006.

12. Βλ. ενδεικτικά Tarasov 2002, 210, 223, 229-232. Επίσης Hyde 1999.

13. Βλ. Πουλημένος 1997. Γραίκος 2011, 1-14.

14. Για τα ξύλινα τέμπλα βλ. ενδεικτικά Κουτελάκης 1986. Τσαπαρλής 1994. Angelov 2000. Γραίκος 2011, 585-587. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί το τέμπλο του Τιμίου Προδρόμου στο Άργος (δεκ. 1830). Παρόμοια είναι τα τέμπλα, των μέσων του 19ου αιώνα, των Ταξιαρχών Άσσου, του Αγίου Γεωργίου Στεμνίτσας, της Αγίας Τριάδος Νυμφασίας, του Αγίου Χαραλάμπους Δημητσάνας κ.ά.

15. Για την έννοια του Μπαρόκ και του Ροκοκό στην ελληνική τέχνη του 18ου και του 19ου αιώνα βλ. Γαρίδης 1996, 9-13.

16. Όπως για παράδειγμα του τέμπλο της Παναγίας Παλουριώτισσας στη Λευκωσία (τέλη 19ου αι.) (Εικ. 1) και του Αγίου Γεωργίου Μεγάλης Μηλιάς Πιερίας (τέλη 19ου αι.).

17. Όπως για παράδειγμα της Παναγίας Ρόμβης (Εικ. 2), του Αγίου Αθανασίου Κύμης, των Ασωμάτων Θησείου, του Αγίου Νικολάου Πτωχοκομείου, των Αγίων Κωνσταντίνου και Ελένης Πειραιά, του Αγίου Τρύφωνα Βυτίνας, του Αγίου Νικολάου Χρισσού, της Αγίας Τριάδος Ναυπλίου, του Αγίου Πέτρου Άργους, του αρχιεπισκοπικού παρεκκλησίου του Αγίου Ανδρέα, που είναι βαμμένο λευκό και χρυσό, κ.ά.

18. Σε μερικές περιπτώσεις τα «νεο-βυζαντινά» αυτά τέμπλα θα αντικαταστήσουν τα προηγούμενα εκλεκτικιστικά, όπως για παράδειγμα στους ναούς του Ευαγγελισμού Λαμίας, του Αγίου Δημητρίου Χαλκίδας κ.ά.

19. Για τα μαρμάρινα τέμπλα βλ. ενδεικτικά Γουλάκη-Βουτυρά, Καραδέδος, Λάββας 1996. Πουλημένος 1997, 123, 154 155. Γουλάκη-Βουτυρά, Καραδέδος 2001. Φλωράκης 1996. Γραίκος 2011, 587-588. Χαρακτηριστικά παραδείγματα τριμερών καθ' ύψος τέμπλων του 19ου ή των αρχών του 20ού αιώνα είναι της Μητρόπολης της Αθήνας, της Παναγίας Λιαουτσάνισσας της Κύμης, της Χρυσοσπηλιώτισσας Αθήνας, των Ταξιαρχών Γκούρας, του Αγίου Δημητρίου Κηφισιάς, της Κοιμήσεως Ερμούπολης (Εικ. 3), του Αγίου Βασιλείου Τρίπολης, του Ευαγγελισμού Πατρών κ.ά. Διμερή καθ' ύψος τέμπλα συναντούμε στον Άγιο Νικόλαο Πευκακίων, στον Άγιο Γεώργιο Ριζάρη, στην Υπαπαντή Καλαμάτας, στην Αγία Κυριακή Δημητσάνας, στην Παντάνασσα Πατρών κ.ά. Συνθετότερα μαρμάρινα τέμπλα συναντούμε στον Άγιο Νικόλαο Ερμούπολης, στη Μεταμόρφωση Ιτέας, στους Αγίους Θεοδώρους Αταλάντης κ.ά.

20. Βλ. Γουλάκη-Βουτυρά, Καραδέδος, Λάββας 1996. Γουλάκη-Βουτυρά, Καραδέδος 2001. Φλωράκης 1996.

21. Τριμερή είναι του Χριστοκοπίδη Ψυρρή, της Μεταμόρφωσης Αταλάντης, της Μεταμόρφωσης Βιλλίων (Εικ. 4) κ.ά. Διμερή είναι της Αγίας Μαρίνας Βέλλου (Εικ. 5), των Ταξιαρχών Αταλάντης (Εικ. 6), του Αγίου Γεωργίου Σαλαμίνας, του Αγίου Νικολάου Άμφισσας, του Αγίου Μηνά Σαλαμίνας, του Παντοκράτορα Πατρών, του Αγίου Δημητρίου Πατρών κ.ά.

22. Όπως για παράδειγμα του ναού της Μεταμόρφωσης Ερμούπολης, Αναστάσεως Ερμούπολης κ.ά.

23. Όπως για παράδειγμα στον Άγιο Βλάσιο Ξυλοκάστρου και στα παρεκκλήσια της αγίας Θέκλας (Εικ. 7) και του αγίου Ανδρέα στον Άγιο Γεώργιο Ερμούπολης κ.ά.

24. Παρατηρήσεις για τις επιρροές που δέχεται η εικόνα (κυρίως η ρωσική) από τη Δύση σχετικά με την τριπλή, εμβληματική διάρθρωση της ζωγραφικής επιφάνειας βλ. Tarasov 2002, 262-280.

25. Σχετικά με τη εξέλιξη του θέματος του Εσταυρωμένου και των λυπηρών στα τέμπλα βλ. ενδεικτικά Λάππα-Καζανάκη 1991.

26. Για την έννοια της πολυτροπικότητας ως συναρμογής πολλών σημειωτικών τρόπων επικοινωνίας (οπτικών, ακουστικών γραπτών κ.ά.) βλ. Kress, Leeuwen 2001. Γραίκος 2006.

27. Οι σημασιολογικές σχέσεις που διαμορφώνονται στη ζωγραφική επιφάνεια, από τις κινήσεις του βλέμματος από άνω προς τα κάτω, από δεξιά προς τα αριστερά και από τη μία διαγώνια άκρη στην άλλη αποτελούν ουσιαστικά στοιχεία της σημειωτικής ερμηνείας. Βλ. Uspensky 1975. Kress, Leeuwen 2001, 213 κ.ε.

28. Όπως για παράδειγμα τα μαρμάρινα τέμπλα της Παναγίας Λιαουτσάνισσας Κύμης, του Αγίου Νικολάου Ερμούπολης, της Παντάνασσας Πατρών (Εικ. 8), των Εισοδίων Θεοτόκου Λειβαδιάς κ.ά.

29. Οι συχνές αναφορές στη σχετική βιβλιογραφία περί καθαρά «δυτικότροπης» ή «ναζαρηνής» νεοελληνικής εκκλησιαστικής τέχνης δεν αποδεικνύονται από την έρευνα αυτού καθαυτού του εικονογραφικού υλικού, η οποία τεκμηριώνει έναν περισσότερο «εκλεκτικιστικό» χαρακτήρα. Βλ. ενδεικτικά Γραίκος 2013.

30. Φλωρένσκυ 2002, 149.

31. Για τη θεολογία της εικόνας κατά τον 19ο αιώνα βλ. Γραίκος 2011, 254-262.



The Neohellenic ecclesiastical iconostasis (19th-20th century): proposal for a multi-modal ('inter-iconistic') reading

The Neohellenic ecclesiastical iconostases of the churches in Greece, from the late eighteenth century onwards, are structured with particular care, both in terms of architectural design and in the choice of materials of construction (marble and wood), as well as the iconographic elements they carry (portable icons, carved wooden or marble ornaments, etc.). Thus they constitute the most characteristic and decorative units of the interior of Neohellenic churches. The study proposes an analytical scheme for reading the iconostases as complex theological, semiotic, multi-modal, artistic and cultural representations ('inter-iconisms'), on the basis of specific examples of nineteenth- and twentieth-century churches in Greece

Nikolaos Graikos
PhD, Art Historian
Aristotle University of Thessaloniki

ΧΑΡΗΣ ΚΟΥΤΕΛΑΚΗΣ

Στιλιστικά και τεχνικά στοιχεία για τη χρονολόγηση των ξυλόγλυπτων τέμπλων



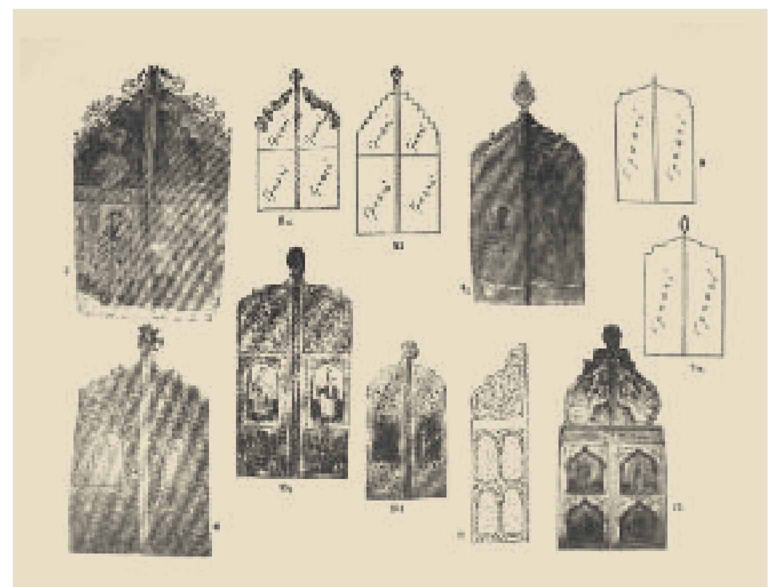
Σε προγενέστερη μελέτη που αποτέλεσε τη διατριβή μου για διδακτορικό,[1] είχα καταδείξει, με βάση τα παλαιότερα δωδεκανησιακά ξυλόγλυπτα τέμπλα και ειδικά εκείνα της Πάτμου, ότι η μετάβαση από τα μαρμάρινα βυζαντινά στα ξυλόγλυπτα αναγεννησιακά και στη συνέχεια άλλων ρυθμών υπήρξε αποτέλεσμα του τρέχοντος συρμού (μόδας) της εποχής. Καθοριστικός παράγοντας ήταν η ευρεία άσκηση της ξυλογλυπτικής στην Ευρώπη, οι ρυθμοί τέχνης και τεχνοτροπίας που διαδέχθηκαν ο ένας τον άλλον από εποχή σε εποχή, η πολλαπλή χρήση του ξύλου ως υλικού, κατάλληλου για ευκολότερο σκάλισμα σε διακοσμήσεις πλοίων, επίπλων, κοσμικών και εκκλησιαστικών, η χρήση, ένθεση και εναπόθεση σε αυτό ποικίλων υλικών και ειδικά φύλλων χρυσού και, φυσικά, το οικονομικότερο κόστος εργασίας. Όχι αμελητέος παράγοντας ήταν και η ευκολότερη απόληψη του υλικού σε σχέση με το μάρμαρο εκ μέρους των τεχνιτών, αλλά και η απαλλαγή τους από τεράστιο βάρος μεταφοράς σε σχέση με το ξύλο.

Η ανάπτυξη επομένως καθ' ύψος του φράγματος σε μικρό ή μεγάλο ναό διευκολυνόταν πια και απάλλασσε τα συνεργεία από υπέρογκα φορτία μεταφοράς και τοποθέτησής τους. Το τελευταίο σταδιακά προκάλεσε τον μαρασμό του κλάδου των μαρμαράδων, γλυπτών και διακοσμητών, οι οποίοι στράφηκαν σε άλλα διακοσμητικά αντικείμενα (κρήνες, προσόψεις ναών και οικιών, περιθυρώματα, φιάλες αγιασμού, ανώφλια με οικόσημα κ.ά.) με ένα ποσοστό αντίστασης ορισμένων στη νέα μόδα, κυρίως στους τόπους εκείνους όπου το μάρμαρο ως υλικό αφθονούσε και όπου υπήρχε μακρόχρονη παράδοση λατόμευσης και σμίλευσης (π.χ. η Τήνος).

Η τοποθέτηση ενός ξυλόγλυπτου τέμπλου υπάκουε στους ίδιους πρακτικούς κανόνες που ίσχυαν παλαιότερα και με τα μαρμάρινα. Είτε υπολογιζόταν επακριβώς για τις διαστάσεις του συγκεκριμένου ναού είτε αγοραζόταν έτοιμο από άλλο μνημείο και προσαρμοζόταν (άκομψα συνήθως) στις διαστάσεις του ναού, στον οποίο θα το τοποθετούσαν. Το παράδειγμα από το μαρμάρινο τέμπλο της Παναγίας Κρήνας στη Χίο, που προερχόταν από την Πάρο και άλλα με πιθανή προέλευση τη Μικρά Ασία, που διοχετεύτηκαν στα νησιά,[2] καθώς και το



1

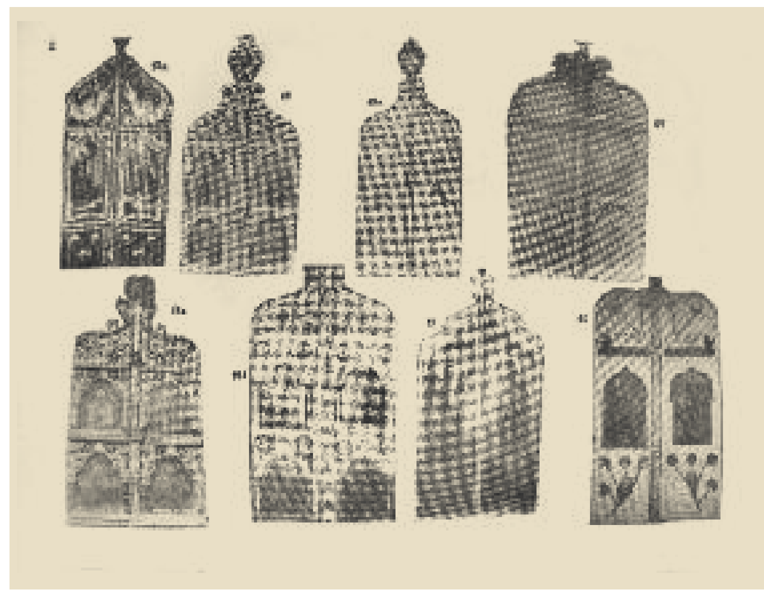


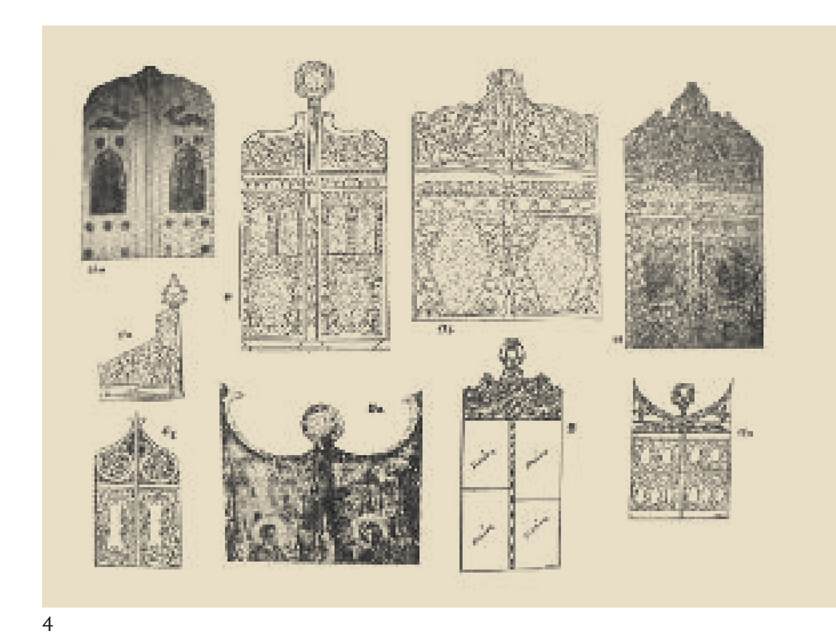
2

ξυλόγλυπτο της μονής του Αγίου Ιωάννου του Θεολόγου στην Πάτμο, που μεταφέρθηκε στον ναό του Αγίου Γεωργίου Απορθιανών,[3] όπως και της Αγίας Τριάδος Ολύμπου Καρπάθου,[4] και της Αγίας Θέκλας στο Μαρκόπουλο της Αττικής,[5] για να μείνω μόνο σε τρία χαρακτηριστικά τέμπλα, είναι εύγλωττα.

Επομένως, στην απόπειρα χρονολόγησης ενός ανεπίγραφου και μη φέροντος χρονολογία ξυλόγλυπτου φράγματος, πέραν από τις «χρονίες» που ενδεχομένως φέρουν οι επ' αυτού εικόνες (δεσποτικές, Δωδεκαόρτου, βημόθυρου, θωρακίων και «πυραμίδας»), θα πρέπει να λαμβάνεται σοβαρώς υπόψη και η προσαρμογή του στους τοίχους του κτηρίου. Μπορεί δηλαδή το ξυλόγλυπτο τέμπλο να είναι πολύ παλαιότερο της ύπαρξης ή ανέγερσης του ναού στον οποίο φιλοξενείται.

Αν παρ' ελπίδα δεν υφίσταται κανένα χρονολογικό στοιχείο στο τέμπλο, είτε σε εικόνα (γενικά πίσω από τη δεσποτική συνήθιζαν να καταγράφουν γραπτώς τους συνδρομητές ή τους τεχνίτες ως ένα είδος ενθύμησης ή βραχέος χρονικού, όπως στα Δωδεκάνησα, βλ. Τσαμπίκα η Κάτω στη Ρόδο, Άγιος Νικόλαος στα Λιβάδια Τήλου κ.α., είτε σε κάποιο σημείο της προβολής του γείσου (ελάχιστα φέρουν σκαλιστή επιγραφή με το όνομα του τεχνίτη ή του συνεργείου και μάλιστα όχι παλαιότερα του 18ου αι.), τότε οι αρχειακές πηγές (αν υφίστανται) θα μπορούσαν να λύσουν το ζήτημα (Άγιος Παντελεήμονας Τήλου, Ταξιάρχης Μιχαήλ Ρουκκουνιώτης Σύμης). Στην περίπτωση που καμιά βοηθητική πληροφορία δεν παρέχεται από οποιαδήποτε πηγή, κριτήριο για μια κατά προσέγγιση χρονολόγηση του τέμπλου θα αποτελέσουν κατ' ανάγκην τόσο η αρχιτεκτονική μορφή του ναού με τη ρυθμολογία του, όσο και του φράγματος με το οποίο


3


4

1-4. Τύποι βημόθυρων.

διακοσμείται (αν είναι σύγχρονό του), το οποίο ασφαλώς αντανακλά τον ρυθμό τέχνης που ακολουθήθηκε από τους τεχνίτες-σκαλιστάδες. Είναι άλλωστε σημαντικό να γνωρίζουμε ότι οι ξυλογλύπτες του ελλαδικού χώρου δεν αυτενεργούσαν ως προς τη θεματολογία των διακοσμητικών (ελάχιστες είναι τέτοιες περιπτώσεις σε φτωχά φράγματα λαϊκής προέλευσης) αλλά είτε αντέγραφαν από προγενέστερα μαρμάρινα[6] είτε από κοσμικά αντικείμενα που είχαν υπόψη τους είτε από σχεδιασματάρια που κυκλοφορούσαν στην Ευρώπη με προτάσεις για κασέλες ρούχων, έδρανα καθολικών ναών, έπιπλα, ανώφλια[7] και λοιπά αντικείμενα.

Όταν οι ρυθμοί τέχνης σηματοδοτούσαν μια περίοδο εφαρμογής καθεμιάς τεχνοτροπίας, τα αντίστοιχα σχεδιασματάρια και βιβλία αποτελούσαν το πρότυπο και τον «μπούσουλα» των τεχνιτών του ξύλου για την αναπαραγωγή αντίστοιχων διακοσμητικών στα ξυλόγλυπτα φράγματα.[8] Συνήθως κάθε νέα τεχνοτροπική «πρόταση» στον ελλαδικό χώρο διαρκούσε τουλάχιστον μία γενιά, που με τη μαθητεία των μελών των συνεργείων κοντά στον μάστορα μπορούσε να αναπαράγει το ίδιο μοντέλο τέμπλου για μεγαλύτερο χρονικό διάστημα. Η έρευνά μου κατέδειξε ότι η εισαγωγή της συγκεκριμένης τεχνοτροπίας από την Ευρώπη στον τόπο μας γινόταν με αρκετά μεγάλη χρονική καθυστέρηση.[9]

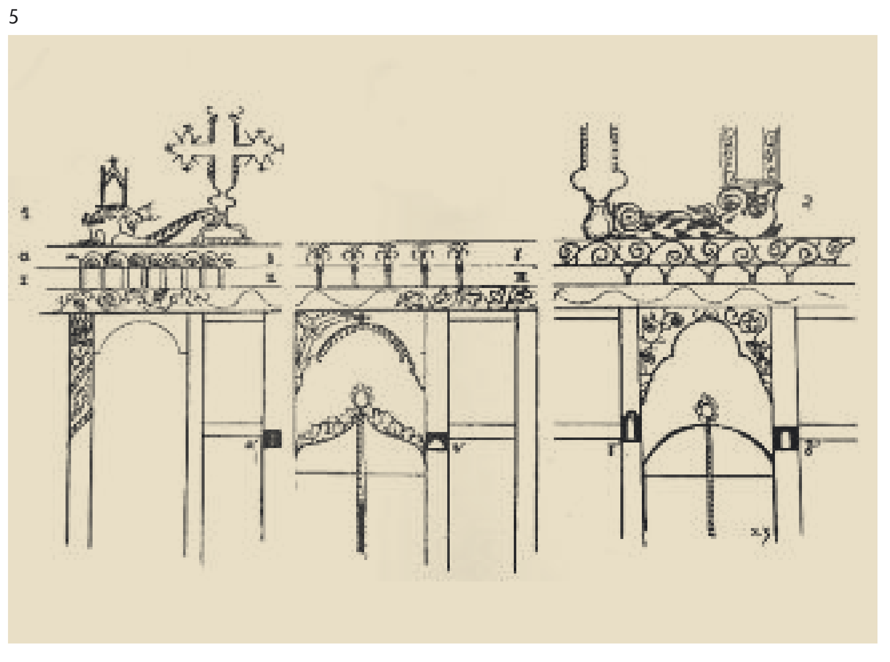
Μοναστήρια, με ευελιξία των φωτισμένων, μορφωμένων και εμπορευόμενων μελών τους, είχαν τη δυνατότητα σε πολύ σύντομο χρονικό διάστημα να παραγγείλουν, λόγω των επαφών και του πλούτου τους, από τα κέντρα ξυλογλυπτικής της Ευρώπης το τέμπλο της αρεσκείας τους, που ήταν ταυτισμένο με την

τρέχουσα ρυθμολογία εκεί. Διαφορετικά είναι τα φράγματα των εκκλησιών της Επτανήσου από επίδραση των καθολικών ναών της Βενετίας και διαφορετικά του Αιγαίου και του βόρειου ελλαδικού χώρου, συνήθως από επίδραση των αγιορείτικων και του βαλκανικού-ρωσικού περιβάλλοντος. Τα τέμπλα της μονής του Αγίου Ιωάννου της Πάτμου, της μονής Άνω Μεράς Μυκόνου με ενεργητή τον ηγούμενο Ιγνάτιο Μπάσουλα[10] και της Ολυμπιώτισσας Θεσσαλίας με τον καταγόμενο από εκεί δεσπότη που διαβιούσε στη Βιέννη είναι από τα πλέον χαρακτηριστικά παραδείγματα της διακίνησης σχεδίων και έτοιμων εισαγμένων τμημάτων «κατά το σχέδιον της Βιέννης», όπως καταγράφηκε στη σχετική παραγγελία.[11]

Από τα πλέον πρώιμα ξυλόγλυπτα τέμπλα για ορθόδοξο ναό είναι αυτό της εκκλησίας των Ελλήνων στο Λιβόρνο απεικονισμένο σε χαρακτικό της εποχής[12] και χρονολογούμενο στο 1641. Η τριμερής καθ' ύψος αρχιτεκτονική του, η επίστεψή του (κοινώς «πυραμίδα») με τους δράκοντες παρά τον Εσταυρωμένο και το βημόθυρό του παραπέμπουν σε μια σειρά παρόμοιων ξυλόγλυπτων φραγμάτων που εντοπίζονται στο Αιγαίο και επαναλαμβάνονται μέχρι τα μέσα του 18ου αιώνα (Αγία Αναστασία στο Γεννάδι της Ρόδου, Παναγία Τσαμπίκα, 1689, Άγιος Παντελεήμονας Τήλου, 1714, Μάρπησσα Πάρου, Τήνος, Νάξος κ.ά.).

Η παρατήρηση αυτή, μαζί με τους παράλληλους τύπους «πυραμίδων» και βημόθυρων, με οδήγησε στην κατάστρωση των ασφαλώς χρονολογημένων φραγμάτων και των παρομοίων τους και στη συνέχεια στην ταξινόμησή τους κατά κατηγορίες και υποκατηγορίες ανάλογα με τη μορφή της «πυραμίδας» και το

5



5. Συνοπτικό σχέδιο μορφής τέμπλων.

6



6. Το τέμπλο του ναού των ορθοδόξων στο Λιβόρνο της Ιταλίας.


7

7. «Πυραμίδα» του τέμπλου της μονής Τοπλού στην ανατολική Κρήτη.

σχήμα του βημόθυρου.[13] Η καταγραφή και η ένταξη όλων των ειδών και ρυθμών των τέμπλων σε αυτές προσφέρει το κλειδί της κατά προσέγγιση χρονολόγησης κάθε ξυλόγλυπτου ή και γραπτού εν μέρει τέμπλου, με απόκλιση περίπου δεκαπέντε με είκοσι έτη. Επομένως, με τους παρατιθέμενους τύπους και κατηγορίες (βλ. Εικ. 1-7) μπορούμε πλέον να χρονολογήσουμε με μεγάλη ασφάλεια και επαρκώς κάθε τέμπλο προσφέροντας στους ερευνητές, σε κάθε ενδιαφερόμενο και στις αρμόδιες Εφορείες Αρχαιοτήτων έναν βέβαιο και χρήσιμο οδηγό προσέγγισης και ένταξης του αχρονολόγητου ξυλόγλυπτου φράγματος.

---

1. Κουτελάκης, Ξυλόγλυπτα.
2. Πέννας, 452-455.
3. Κουτελάκης, Ξυλόγλυπτα, 19, 66-70.
4. Κουτελάκης, Κάρπαθος.
5. Κουτελάκης, Μαρκόπουλο.
6. Κουτελάκης, Ξυλόγλυπτα, πίν. 32, 33.
7. Ό.π., πίν. 50, 53, 54, 56.
8. Κουτελάκης, Έλληνες ξυλογλύπτες, 86.
9. Ό.π., 81.
10. Κουτελάκης, Ξυλόγλυπτα, 71, σημ. 31. Κουτελάκης, Έλληνες ξυλογλύπτες, 34.
11. Κουτελάκης, Έλληνες ξυλογλύπτες, 34, 35, 63, 64.
12. Κουτελάκης, Η ανάπτυξη της ξυλογλυπτικής στο Αιγαίο, 5 εικ. 4.
13. Ό.π., 4, 12-19.



Stylistic and technical traits for dating wood-carved iconostases

THE ARTICLE PROPOSES WAYS of dating wood-carved iconostases on the basis of the two categories and the types with their variations, which emerge from study of their basic features. The proposal is both a useful research tool and a key to resolving the serious problem of dating their construction.

Charis Koutelakis
PhD, Archaeologist - Historian

ΝΙΚΗ ΤΣΙΡΩΝΗ

Τα λυπηρά του τέμπλου. Έμφαση στην επιτέλεση



Ένας σύγχρονος Λιουτπράνδος μπαίνοντας σήμερα σε έναν ορθόδοξο ναό θα εντυπωσιαζόταν σίγουρα από το επιβλητικό τέμπλο που χωρίζει τον κυρίως ναό από το ιερό βήμα. Η εμφάνιση και η εξέλιξη του τέμπλου έχει μελετηθεί ως έναν βαθμό και η παρούσα έκδοση ασφαλώς αποτελεί συνεισφορά στην περαιτέρω προσέγγιση του θέματος.[1] Περιορισμένα είναι τα στοιχεία που γνωρίζουμε με ακρίβεια για την εισαγωγή και την εξέλιξη του τέμπλου στο Βυζάντιο, όπως επίσης περιορισμένες είναι οι πληροφορίες για τη Δύση, τα Βαλκάνια και τη Ρωσία.[2] Στη σύντομη αυτή συμβολή θα ασχοληθούμε με τα λυπηρά, τη σημασία τους στο θεολογικό και αισθητικό πλαίσιο αναφοράς, καθώς και τη θέση τους στην επιτελεστική διάσταση της Θείας Λειτουργίας.

Η εξέλιξη του τέμπλου έχει αναλυθεί από τη Sharon Gerstel στη βάση συγκεκριμένων παραδειγμάτων από μνημεία της Μακεδονίας. Εξαιρετικά σημαντικός και ο συλλογικός τόμος πρακτικών της επιστημονικής συνάντησης που πραγματοποιήθηκε στο Dumbarton Oaks το 2003 και που κυκλοφόρησε με δική της επιστημονική επιμέλεια το 2006.[3] Τη θεολογική σημασία του τέμπλου έχει αναλύσει με εξαιρετική εμβρίθεια ο π. Μάξιμος Constas, ο οποίος βλέπει τις θεολογικές του ρίζες στο παραπέτασμα που καλύπτει την κιβωτό της Διαθήκης του αρχαίου Ισραήλ και τον συμβολισμό του. Ως αναφορά στη μελέτη του χρησιμοποιεί το έργο του Συμεών Θεσσαλονίκης (†1429),[4] συγγραφέα της ύστερης βυζαντινής περιόδου, στη διάρκεια της οποίας αποκρυσταλλώνεται η μορφή του τέμπλου και η θεολογική του διάσταση. Στο κείμενο του Συμεών, πράγματι, αναδεικνύεται η μυσταγωγική διάσταση και ερμηνεία του τέμπλου, το οποίο χωρίζει τον κόσμο των αισθητών από εκείνον των νοητών. Η σχέση αισθητών και νοητών, προσφιλής στις φιλοσοφικές αναζητήσεις αρχαίων και Βυζαντινών, είχε αποτελέσει επίκεντρο του έργου του Διονυσίου Αρεοπαγίτου, και στο έργο του Συμεών εισάγεται διά μέσου της προοπτικής του Ησυχασμού.[5] Η διαλεκτική σχέση ύλης και πνεύματος, που ήρθε στο προσκήνιο κατεξοχήν με τη φιλοσοφική χριστολογική έριδα της Εικονομαχίας, φαίνεται πως συνεχίζει να εξελίσσεται έως και πέρα από τα βυζαντινά χρόνια και να διαπερνά τις απόψεις των Βυζαντινών για τον τρόπο με τον οποίο η πίστη στη Σάρκωση του Λόγου μεταφέρεται στη λατρευτική και την καθημερινή ζωή και πρακτική. Στο πλαίσιο του Ησυχασμού οι



1

1. Ναός Παναγίας Τα Γουρνιά, Άνω Πετάλι, Σίφνος. Λεπτομέρεια του τέμπλου (φωτογραφία Χ.Φ.Μ.).

2. Ναός Αγίου Κωνσταντίνου και Ελένης, Αρτεμώνας, Σίφνος. Το τέμπλο (φωτογραφία Χ.Φ.Μ.).

3. Ναός Παναγίας της Άμμου, Αρτεμώνας, Σίφνος. Το τέμπλο (φωτογραφία Α.Γ.Μ.).

εικόνες επανέρχονται στο προσκήνιο και επανανοηματοδοτούνται μέσα από το πρίσμα αυτής της θεολογικής προσέγγισης. Γεγονός είναι ότι ο 13ος-14ος αιώνας αποτελεί καμπή στην εξέλιξη του τέμπλου. Η Elizabeth Bolman έχει υποστηρίξει ότι στις κοπτικές εκκλησίες της Αιγύπτου υπήρχαν τέμπλα ήδη από τον 4ο αιώνα.[6] Η ύπαρξή του τεκμαίρεται ήδη από την εποχή του Ιουστινιανού, ενώ η εξέλιξή του γνωρίζει καμπές την περίοδο μετά τη λήξη της Εικονομαχίας, τον 11ο-12ο αιώνα και ακόμη τον 13ο-14ο αιώνα, όταν οι δεσποτικές εικόνες ενσωματώνονται στο τέμπλο.[7]

Το τέμπλο αποτελεί κεντρικό σημείο αναφοράς της τέλεσης της Θείας Λειτουργίας και υπηρετεί τις παραστατικές της ανάγκες. Για τη σχέση των τριών θυρών του με τη δομή και λειτουργία της σκηνής στο αρχαίο ελληνικό θέατρο έχουν διατυπωθεί διαφορετικές απόψεις, πολλές φορές αλληλοσυγκρουόμενες.[8] Δεν θα επεκταθώ στις συνάφειες μεταξύ αρχαίου δράματος, θεάτρου και χριστιανικής λειτουργίας,[9] θέμα με πλούσια βιβλιογραφία, το οποίο χρήζει ωστόσο περαιτέρω προσοχής.

Οι εικόνες που κοσμούν το τέμπλο, δεσποτικές και άλλες, στη χαμηλότερη οριζόντια ζώνη, είναι κατά κανόνα εικόνες χωρίς ιδιαίτερο αφηγηματικό περιεχόμενο. Η επιλογή των μορφών, όπως και η ιεραρχική σειρά απεικόνισής τους, υπακούει σε κανόνες που εξυπηρετούν τόσο δογματικές, όσο και αισθητικές απαιτήσεις. Από τις εκκλησίες της βυζαντινής περιόδου και τα κτιστά τους τέμπλα γνωρίζουμε τις θέσεις του Χριστού και της Θεοτόκου εκατέρωθεν της Ωραίας Πύλης, καθώς και τη θέση του Ιωάννη του Προδρόμου.[10] Η στάση των μορφών είναι μετωπική, ο κάμπος χρυσός, παραπέμποντας στην αιωνιότητα. Οι άγιοι που εικονίζονται, εφέστιοι και άλλοι, δεν έχουν συγκεκριμένη θέση. Στα χέρια τους κρατούν σύμβολα του μαρτυρίου τους, όπως ο άγιος Ιωάννης ο Πρόδρομος την αποτετμημένη κεφαλή του, η αγία Βαρβάρα τους οφθαλμούς της και λοιπά. Οι εικόνες του τέμπλου θέλγουν το βλέμμα του θεατή αποσπώντας τον από τις καθημερινές μέριμνες και μεταφέροντάς τον στην άχρονη και υπερβατική πραγματικότητα της χριστιανικής λατρείας. Στην πρώτη λοιπόν οριζόντια ζώνη, εξαιρουμένων των συνήθως ακόσμητων «ποδεών», απεικονίζονται πρόσωπα και όχι γεγονότα: η αφήγηση, ή με άλλα λόγια το δραματουργικό στοιχείο, εμφανίζεται στη δεύτερη οριζόντια ζώνη, στις εικόνες του Δωδεκαόρτου και συχνά στα μεγάλα τέμπλα, όπου υπάρχει και άλλη ζώνη με τη σκηνή της Μεγάλης Δέησης. Επιστέγασμα του τέμπλου αποτελεί ο σταυρός πλαισιωμένος από τα λυπηρά, που δεσπόζουν πάνω από τον θριγκό. Ο σταυρικός θάνατος του Χριστού απεικονίζεται εδώ δραματοποιημένος μέσα από τα έξεργα ξυλόγλυπτα. Το θέμα υπογραμμίζει την παραστατικότητα ή επιτελεστικότητα των ακολουθιών και η δραματοποιημένη απεικόνιση του σταυρικού θανάτου υπενθυμίζει στον πιστό

τον θάνατο του Θεανθρώπου και το σωτηριολογικό του μήνυμα. Το «λυπηρόν» ή «λυπηρά» του τέμπλου, όπως αναφέρονται, χρονολογούνται στην πρώιμη μεταβυζαντινή περίοδο, αν και δεν είναι απόλυτα βέβαιο ότι δεν υπήρχαν ήδη από την υστεροβυζαντινή περίοδο. Λαμβάνοντας υπόψη την περικεκομμένη μορφή των τρισδιάστατων αναγλύφων, μπορούμε να υποστηρίξουμε τη μεταβυζαντινή, δυτική καταγωγή τους, την οποία άλλωστε τεκμηριώνουν μελετητές που έχουν ασχοληθεί με τους Εσταυρωμένους του τέμπλου. Η Μαρία Καζανάκη-Λάππα, μελετώντας τον ξυλόγλυπτο σταυρό της Ευαγγελίστριας στο Λιβόρνο, οδηγείται στο συμπέρασμα ότι ο σταυρός στο επιστύλιο του τέμπλου, που αποτελούσε βυζαντινή πρακτική και εμπλουτίστηκε στη Βενετία, ίσως και στη Δαλματία, εξελίχθηκε στο σύνθετο σχήμα του σταυρού με τις μορφές της Σταύρωσης εκατέρωθεν και επανεισήχθη στον ελληνικό χώρο μέσω Κρητικών εργαστηρίων.[11] Ο Fr. Krader επισημαίνει ότι το πρωιμότερο δείγμα που γνωρίζει προέρχεται από τον ναό της Κοίμησης της Θεοτόκου στην Καλαμπάκα και χρονολογείται στο τελευταίο τέταρτο του 16ου αιώνα, αν και πιο σημαντικό για το θέμα μας μοιάζει να είναι το τέμπλο του καθολικού της μονής Σταυρονικήτα, από όπου σώζεται ο σταυρός, φιλοτεχνημένος από τον Θεοφάνη Στρελίτζα-Μπαθά, το 1546.[12]

Είναι πιθανόν λοιπόν τα λυπηρά, ως εμπλουτισμός του Σταυρού, να εισήχθησαν στον ελληνικό χώρο από τη Δύση, όπου τα θέματα της Σταύρωσης και του Θρήνου ήταν ιδιαίτερα δημοφιλή, όπως μαρτυρούν τα θρησκευτικά δρώμενα που αναπτύχθηκαν γύρω από το τελετουργικό του Πάσχα. Αξίζει να σημειωθεί ότι το αναστάσιμο «Quem Quaeritis», που χρονολογείται στον 10ο αιώνα, αποτελεί το πρωιμότερο δείγμα τέτοιου έργου.[13] Σημαντικό τεκμήριο της παράδοσης αυτής αποτελούν και τα *Κυπριακά Πάθη*, καταγραμμένα τον 14ο αιώνα, ενώ ήδη από τα τέλη του 13ου αιώνα σημειώνουμε την ανάπτυξη των Παθών στον εικονογραφικό διάκοσμο του Πρωτάτου.

Η αφήγηση που απεικονίζεται στα λυπηρά ανάγεται στο Κατά Ιωάννην Ευαγγέλιο (ιθ΄21-27), όπου η Θεοτόκος και ο αγαπημένος μαθητής Ιωάννης στέκονται εκατέρωθεν του Σταυρού τις τελευταίες ώρες του Χριστού. Εκεί συντελείται ο δραματικός διάλογος μεταξύ του Χριστού και της Θεοτόκου, του Χριστού και του Ιωάννη. Το θέμα «Ἰδοὺ ὁ Υἱός σου» «Ἰδοὺ ἡ Μήτηρ σου», που βλέπουμε να κυριαρχεί στον διάκοσμο των εγκόλπιων αργυρών σταυρών της μέσης βυζαντινής περιόδου, εικονογραφεί αυτό ακριβώς το θέμα που συνδέεται με τον θρήνο της Θεοτόκου.[14] Ο τρόπος που η αφήγηση αποτυπώνεται στα λυπηρά είναι αφαιρετικός, καθώς απουσιάζουν εικονογραφικές λεπτομέρειες που απαντούν σε απεικονίσεις της Σταύρωσης σε φορητές εικόνες, ψηφιδωτά και τοιχογραφίες.[15] Τέτοια στοιχεία είναι τα ουράνια σώματα, τα οποία απεικονίζονται κατ' αντιστοιχία των μορφών της Θεοτόκου και του Ιωάννη εκατέρωθεν του Σταυρού, οι ληστές



2



3



4

4. Ναός Ταξιαρχών, Αρτεμώνας-Άι Λούκας, Σίφνος. Το τέμπλο και η «πυραμίδα» (φωτογραφία Χ.Φ.Μ.).

Δυσμάς και Γέστας ή ο Λογγίνος και το περιστατικό της λόγχης που διαπερνά την πλευρά του Ιησού.[16] Σε αρκετές περιπτώσεις λυπηρών παρατηρούμε επίσης τη μορφή του Άδη που εικονίζεται ως δράκος, στα σπλάγχνα του οποίου μπήγεται ο Σταυρός, απεικονίζοντας συμβολικά τον θάνατο του θανάτου διά του Σταυρού.[17]

Η εικονολογική ανάλυση του θέματος μας παραπέμπει στη δραματουργική απόδοση της Σταύρωσης και του Θρήνου, όπως αποτυπώνεται από πολύ νωρίς σε ύμνους και ομιλίες, π.χ. στο κοντάκιο «*τῇ ἁγίᾳ καὶ μεγάλῃ Παρασκευῇ*», του Ρωμανού του Μελωδού, το οποίο αποτελεί το πιο γνωστό έργο του 5ου-6ου αιώνα και το οποίο βασίζεται στην εβραϊκή, στην αραμαϊκή και –κυρίως– στη συριακή παράδοση.[18] Ανάμεσα στην ευαγγελική περικοπή και τον Ρωμανό παρεμβάλλεται η απόκρυφη παράδοση, στην οποία τα γεγονότα, που ελλειπτικά αναφέρονται στα κανονικά ευαγγέλια, αποδίδονται εκεί με μεγαλύτερη συναισθηματική ένταση.[19]

Η προσκύνηση της Θεοτόκου γνωρίζει μια απρόσμενα ανοδική πορεία από την πρώιμη στη μέση βυζαντινή περίοδο. Η μορφή της Παναγίας εμπλουτίζεται με ιδιότητες που συνάδουν με τις κυρίαρχες κοινωνικές, πολιτικές και πνευματικές ενασχολήσεις της κάθε περιόδου, όπως η παρθενία τον 4ο αιώνα, η υπεράσπιση της Πόλης τον 7ο και τον 8ο αιώνα, ενώ πίσω από τον θρήνο της μπορούμε να ψηλαφήσουμε τις αγωνιώδεις χριστολογικές διαμάχες που απασχόλησαν το Βυζάντιο μέχρι την 7η Οικουμενική Σύνοδο, το 787.[20] Η φύση και η θέση της ύλης και η νοηματοδότησή της μέσα από το πρόσωπο της Θεοτόκου εμπλουτίζεται έως και τον 14ο αιώνα, εποχή κατά την οποία εντάσσεται στον θεολογικό προβληματισμό του Ησυχασμού. Όπως εύστοχα επισημαίνει ο Δημήτρης Τριανταφυλλόπουλος, η διπλή μέθοδος του Ιωάννη Δαμασκηνού, σύμφωνα με την οποία κατακτούμε με τον νου τη γνώση των αισθητών, ενώ τα υπεραισθητά προσεγγίζονται με την εμπειρία, την καρδιά, οδηγεί στην ουσιώδη διάκριση ανάμεσα σε καταφατισμό και αποφατισμό, κομβικό σημείο σύγκρουσης Βαρλαάμ και Ησυχαστών.[21]

Τα λυπηρά του τέμπλου αποτυπώνουν σωματικά την κατάφαση της Σάρκωσης του Λόγου, της πλήρους μετοχής της θείας στην ανθρώπινη φύση και της ανθρώπινης στη θεία. Η λύπη γίνεται φορέας κατάδειξης της αντίδοσης ιδιωμάτων, όπως διατυπώθηκε από τον Κύριλλο Αλεξανδρείας τον 5ο αιώνα, την πρώτη στιγμή που η υπερβολή της λεκτικής διατύπωσης χρησιμοποιήθηκε για τη στοιχειοθέτηση και τη θεμελίωση του άφατου μυστηρίου της Σάρκωσης και της συνεπαγόμενης σωτηρίας. Στους αιώνες που έπονται του Θριάμβου της Ορθοδοξίας, τόσο στο Βυζάντιο όσο και στη Δύση, το θείο δράμα γίνεται πυρήνας επιτελεστικών πρακτικών που φτάνουν στη μορφή του θρησκευτικού θεάτρου. Στο Βυζάντιο, σημαντικότερο παράδειγμα είναι ο *Χριστὸς πάσχων*, κατά πάσα πιθανότητα έργο του 12ου αιώνα, το οποίο χαράσσει μια πορεία που θα αποκτούσε

ιδιαίτερο ενδιαφέρον στους αιώνες μετά την Άλωση της Πόλης.[22] Στην ύστερη βυζαντινή περίοδο, καθώς και στα χρόνια που ακολουθούν την Άλωση της Πόλης, οι ξυλόγλυπτες μορφές του λυπηρού απαντούν σε παραλλαγές, εμπλουτισμένες με αφηγηματικά και διακοσμητικά στοιχεία. Από τα πολλά κύματα των ερίδων η ιστορία κρατάει τα ουσιώδη της ύπαρξης και του πολιτισμού και η τέχνη, όπως επισημαίνει και ο Ζήσιμος Λορεντζάτος, έχει μεταφυσική αρχή και εσχατολογική κατάληξη. Δεν αποδεικνύει τίποτα, μόνο διαισθάνεται.

Σ.τ.Ε.
Οι φωτογραφίες της εικονογράφησης του κειμένου αφορούν τμήματα τέμπλων από τη Σίφνο και είναι μέρος του υπό επεξεργασία υλικού για τα *Ξυλόγλυπτα τέμπλα της Σίφνου*, που εκπονούμε με τη συνδρομή του φιλτάτου Γιώργου Ν. Θεοδώρου.

---

1. Ευχαριστώ θερμά τον Δημήτρη Τριανταφυλλόπουλο για τη γενναιοδωρία του, τα καίρια σχόλιά του και για συμπληρώσεις στη βιβλιογραφία. Με το θέμα έχουν ασχοληθεί, μεταξύ άλλων, οι Μανόλης Χατζηδάκης (1976), Cyril Mango (1979), Ann Wharton Epstein (1981), Christopher Walter (1993), Sharon Gerstel (1999).
2. Για τις διάφορες θεωρίες για την εξέλιξη του τέμπλου στη Ρωσία βλ. Uspenskii 1963, 223-239, καθώς και τη διατριβή της Cheremeteff 1987 με αναφορές στην προηγούμενη βιβλιογραφία.
3. Gerstel 2006α και όλα τα άρθρα που συμπεριλαμβάνονται στον τόμο.
4. Συμεών Θεσσαλονίκης, *De Sacro Templo: Περί του Αγίου Ναού και της τούτου καθιερώσεως*, *PG* 155, 305A-362A.
5. Constas 2006, 165.
6. Bolman 2006, 72-104.
7. Βλ. παραπάνω σημ. 1 και ιδιαίτερα Walter 1993 και Gerstel 1999, 7-15.
8. Χαρακτηριστικά βλ. απάντηση Andrew Walker White 2015 στον Μάριο Πλωρίτη. Ο White έχει εκφράσει κατηγορηματικά την άποψη ότι δεν υπήρχε θέατρο στο Βυζάντιο και ότι οι επιβιώσεις παραστατικών στοιχείων στη λειτουργία δεν συνιστούν επιβίωση θεατρικών πρακτικών. Βλ. και βιβλιοκρισία Al-Saber 2017. Για τις εκλεκτικές συγγένειες θεάτρου και λειτουργίας βλ. επίσης Tsironi 2015.
9. Βλ. τα έργα των: Πλωρίτη, Πούχνερ, Βιβιλάκη, Marciniak, Mullett, Tsironi, Medvedev στη βιβλιογραφία.
10. Βλ. Gerstel 2006β.
11. Καζανάκη-Λάππα 1991, 219-238.
12. Τσιγαρίδας 1991-1992, 185-208. Kader 1996, 133 κ.ε. *Μονή Σταυρονικήτα* 1998, 152.
13. Βιβιλάκης 2004, 114 κ.ε., όπως και Tsironi 2014.
14. Βλ. σταυρό στο Μουσείο Μπενάκη και σχολιασμό από την Pittarakis στο Vassilaki 2000, λήμμα 23, σ. 308.
15. Vassilaki - Tsironis 2000.
16. Kartsonis 1994.
17. Για την αναπαράσταση του Άδη ως δράκου βλ. την ελληνική παραλλαγή του απόκρυφου Βαρούχ στον Picard 1967 και ανάλυση στην εξαιρετική εργασία του Στ. Λαμπάκη 1982, 42 κ.ε.
18. Tsironis 2005.
19. Shoemaker 2002 και 2016.
20. Tsironis 2000.
21. Τριανταφυλλόπουλος 2011.
22. Mullett (υπό έκδοση).



The rood figures (*lypera*) of the iconostasis: emphasis on the performance

The rood figures of the iconostasis are a development of the Crucifix that crowned the templon-screen which appears already in the Byzantine era. In the course of the centuries, the Byzantine Crucifix was enriched with the figures of the Virgin and St John, on either side of it. It is possible that these developments took place in the West, more specifically in Venice and Dalmatia. The iconographic ensemble of the cut-out rood figures, unusual to Byzantine artistic models, as they are executed in high relief, is reintroduced to Greece from Venice and Crete.

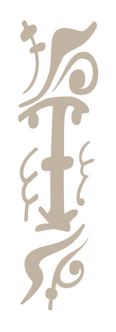
The Crucified Christ with the rood figures emphasizes the performative function of the iconostasis in terms of the thematic representation of Christ's death on the Cross and of the Theotokos as the human mother of Jesus, who acts as intercessor on behalf of mankind. In the iconographic ensemble of the iconostasis, the Crucifix with the rood figures refers to the excerpt from St John's Gospel (19:21-27) and to the Lament of the Virgin as elaborated in the Byzantine tradition from the apocryphal texts and Romanos the Melodist to the homilies of the Iconoclastic period until its eventual incorporation in hymnography from the eleventh century onward. The earliest *lypera* surviving in Greece are found in churches in Crete and Mount Athos, dating to the second half of the sixteenth century. These early examples of rood figures testify to the mingling of Western and Byzantine traditions where the distinct perceptions of the Mystery of Christ's death and its salvific message merge with the performative context of the Divine Liturgy.

Niki Tsironi

PhD, Institute of Historical Research
National Hellenic Research Foundation

ELENA SAENKOVA

Σχετικά με την ιστορία του ρωσικού ψηλού τέμπλου



Το ψηλό τέμπλο, χωρίς το οποίο είναι δύσκολο να φαντασθεί κανείς το εσωτερικό μιας ρωσικής εκκλησίας, αποτελεί μια από τις σημαντικές εθνικές ιδιαιτερότητες της ρωσικής εκκλησιαστικής τέχνης. Είναι ιδιαίτερα εντυπωσιακό το γεγονός ότι, παρόλο που η ρωσική τέχνη διατηρώντας μέχρι την Άλωση της Κωνσταντινούπολης στενή επαφή με τον βυζαντινό πολιτισμό, υιοθέτησε όλες τις νεωτεριστικές τάσεις στην εικονογραφία και το ύφος της αγιογραφίας στη διαμόρφωση του τέμπλου, ανεξαρτητοποιήθηκε και ακολούθησε τη δική της πορεία.

Η ιστορία του ρωσικού ψηλού τέμπλου έχει γίνει αντικείμενο πολλών μελετών.[1] Θέματα που σχετίζονται με την ιστορική εξέλιξή του, την ερμηνεία του συμβολικού του ρόλου στον χώρο της εκκλησίας και την επίδραση της Θείας Λειτουργίας στο εικονογραφικό πρόγραμμα της ζώνης των δεσποτικών εικόνων και της Δέησης, έχουν μελετηθεί από πολλούς ιστορικούς της τέχνης και της αρχιτεκτονικής, θεολόγους και φιλοσόφους. Η πρώιμη ιστορία του ρωσικού τέμπλου από τον 11ο έως τον 15ο αιώνα εγείρει πολλά ερωτήματα που δεν έχουν ακόμα βρει απάντηση. Κατά πρώτο και κύριο λόγο αυτό οφείλεται στην κακή κατάσταση των παλαιών τέμπλων και ειδικά στο γεγονός ότι δεν έχει σωθεί ούτε ένα τέμπλο στην αρχική του μορφή. Γι' αυτό ευθύνονται τόσο οι ανοικοδομήσεις των εκκλησιών, όσο και η αναδιαμόρφωση των ιδίων των τέμπλων. Κατά τη διάρκεια των αιώνων, τα περισσότερα τέμπλα αποκτούσαν καινούργιες σειρές εικόνων, γεγονός που οδηγούσε στη δημιουργία ενός νέου συνόλου, είτε υποκαθίσταντο εντελώς από νεότερα, που ανταποκρίνονταν στο πνεύμα και στο στιλ της εκάστοτε εποχής. Τα τελευταία χρόνια έχουν γίνει πολλές μελέτες και δημοσιεύσεις για τα πιο φημισμένα τέμπλα των ρωσικών εκκλησιών και μονών.[2]

Αντικείμενο ιδιαίτερης μελέτης αποτελούν οι παλαιές εκκλησίες και η ανασυγκρότηση των τέμπλων τους, ιδιαίτερα αυτών που σχετίζονται με τη δραστηριότητα του αγίου Αντρέι Ρουμπλιόφ[3] –το σύνολο των τριών εικόνων από την εκκλησία της Κοιμήσεως της Θεοτόκου «να Γκοροντκέ» στην πόλη Ζβενίγκοροντ, η λεγόμενη «Δέηση του Ζβενίγκοροντ» και των εικόνων από το τέμπλο του καθεδρικού ναού της Κοιμήσεως της Θεοτόκου στην πόλη Βλαντίμιρ. Από αυτά τα δύο τέμπλα σώζονται εικόνες συντηρημένες σε διαφορετικό βαθμό.[4] Τα τέμπλα αυτά, που δημιουργήθηκαν με τη συμμετοχή του αγίου Αντρέι Ρουμπλιόφ,



1. Ο Ευαγγελισμός, αρχές 12ου αι. Μόσχα, συλλογή Πινακοθήκης Τρετιακόφ.

2. Ο Χριστός «ἐν δόξῃ» από τον ναό της Κοιμήσεως της Θεοτόκου στο Βλαντίμιρ, 1408. Αποδίδεται στον Αντρέι Ρουμπλιόφ. Μόσχα, συλλογή Πινακοθήκης Τρετιακόφ.



δημιούργησαν πρότυπο για τις δεσποτικές εικόνες και τις εικόνες που συγκροτούν το Δωδεκάορτο και προορίζονταν για τα επιστύλια πολλών τέμπλων του 15ου αιώνα. Η μακροχρόνια συντήρηση και αποκατάσταση σε εκκλησίες του Νόβγκοροντ όχι μόνο προσέφερε στους ερευνητές πλούσιο υλικό, στο οποίο βασίστηκε η μελέτη και η ανασυγκρότηση των πρώιμων τέμπλων του 11ου-12ου αιώνα, αλλά και προώθησε την έρευνα όσον αφορά την εξέλιξη του τέμπλου.

Η αρχιτεκτονική των ναών και η διαμόρφωση των τέμπλων στην κιεβική Ρωσία εντάσσεται στην αισθητική παράδοση των βυζαντινών προτύπων. Βάσει της τοπικής παράδοσης, τα τέμπλα κατασκευάζονταν από ξύλο, το υλικό που κυριαρχούσε στην περιοχή. Γνωρίζουμε, όμως ότι υπήρχαν και εξαιρέσεις, όπως το τέμπλο της Αγίας Σοφίας στο Κίεβο που ήταν από μάρμαρο.

Το κλασικό φράγμα του ιερού βήματος του 11ου-12ου αιώνα στη Ρωσία, όπως και στο Βυζάντιο, αποτελείται από χαμηλό μικρό κιγκλίδωμα (φράγμα του ιερού βήματος), Ωραία Πύλη και επιστύλιο (ή κοσμήτη).

Για πολλά χρόνια υπήρξε μεγάλη συζήτηση για το αν τα πρώτα φράγματα του ιερού βήματος ήταν ανοιχτά ή κλειστά. Σύμφωνα με τον Μανόλη Χατζηδάκη, στο Βυζάντιο η τοποθέτηση εικόνων στα μετακιόνια διαστήματα του τέμπλου καταγράφεται για πρώτη φορά τον 11ο αιώνα.[5] Ο Βλαντιμίρ Σαραμπιάνοφ, ο οποίος αφιέρωσε πολλά χρόνια στη μελέτη και στη συντήρηση τοιχογραφιών στις εκκλησίες του Νόβγκοροντ, έχει διαπιστώσει ότι οι σημαντικότερες διαφοροποιήσεις στη δομή των ρωσικών τέμπλων από αυτή των βυζαντινών συμβαίνουν στον 12ο αιώνα, όταν το τέμπλο υπερυψώνεται με τη χρήση των ξύλινων δεσμών (δοκαριών).[6] Η Ωραία Πύλη αρχικά έκλεινε με καταπέτασμα, ενώ στο ίδιο το τέμπλο τοποθετούνταν μικρού μεγέθους εικόνες. Μετά από την ανασυγκρότηση τριών τέμπλων του 12ου αιώνα στο Νόβγκοροντ (στο καθολικό του Αγίου Γεωργίου στη μονή Iouriev, στο καθολικό της μονής του Γενεσίου της Θεοτόκου στη μονή Antoniev και στη μικρή εκκλησία του Σωτήρος στη Nereditsa) ο Βλαντιμίρ Σαραμπιάνοφ επισήμανε ότι η διακόσμησή τους συνδυάζει τα μεγάλα ανοιχτά μετακιόνια διαστήματα του τέμπλου με μια σειρά από μεγάλες εικόνες τοποθετημένες δίπλα στους πεσσούς του ιερού βήματος (Εικ.1).[7] Προφανώς η προσπάθεια διακόσμησης του χώρου μεταξύ του χαμηλού μικρού κιγκλιδώματος (φράγμα) και του επιστυλίου, ένα κενό που μπορούσε να έχει ύψος κάποιων μέτρων, αποτελεί την αρχή στη διαμόρφωση του ψηλού τέμπλου. Με αυτό τον τρόπο αποκρυσταλλώνεται η ιδέα της ζώνης των μεγάλων δεσποτικών εικόνων, οι οποίες τοποθετήθηκαν κάτω και όχι πάνω από το επιστύλιο, και για τη στήριξή τους κατασκευάστηκε η βάση του τέμπλου που καλύπτεται από θωράκια με γλυπτό ή ζωγραφιστό διάκοσμο.

Οι παλαιότερες εικόνες Δέησης σε τέμπλο χρονολογούνται τον 13ο αιώνα,

ενώ Δέηση που αποτελείται από εικόνες με ολόσωμους αγίους και τον Χριστό «ἐν δόξῃ» για πρώτη φορά εμφανίζονται στο τέμπλο του ναού του Ευαγγελισμού στο Κρεμλίνο της Μόσχας και φιλοτεχνήθηκαν με τη συμμετοχή του Θεοφάνη του Έλληνα στο τέλος του 14ου αιώνα. Το κέντρο καταλαμβάνει η εικόνα του Χριστού «ἐν δόξῃ» πλαισιωμένη από εικόνες με ολόσωμους αγίους, ένα σύνολο που αναπαριστά την ιδέα της Δευτέρας Παρουσίας του Δίκαιου Κριτή.

Το γεγονός ότι η διευρυμένη ζώνη της Δέησης στο τέμπλο δημιουργήθηκε από βυζαντινό αγιογράφο σε ρωσικό περιβάλλον, θέτει δύο βασικά ερωτήματα: το πρώτο είναι αν υπήρξε βυζαντινό πρότυπο αυτού του συνόλου εικόνων ή αν η διευρυμένη ζώνη αποτελεί εύρημα του αγιογράφου υπό την επιρροή της ρωσικής παράδοσης, και το δεύτερο ποιος ήταν ο δημιουργός του εικονογραφικού προγράμματος. Αυτό το θέμα είναι ιδιαίτερα ενδιαφέρον λόγω της κομβικής σημασίας που έχει η ζώνη των δεσποτικών εικόνων με τη Δέηση ως σημασιολογικό κέντρο του τέμπλου, το οποίο συμπυκνώνει την εσχατολογική διδασκαλία της Εκκλησίας (Εικ. 2). Δεν είναι τυχαίο ότι η σειρά, με την οποία απεικονίζονται στη Δέηση απόστολοι, άγιοι, μάρτυρες και όσιοι, αντιστοιχούσε στη σειρά με την οποία αυτοί μνημονεύονται στην Προσκομιδή.

Τον 15ο αιώνα το τέμπλο αποκτά μία ακόμη ζώνη, αυτή των προφητών, στην οποία ολόσωμες ή σε προτομή μορφές προφητών με ειλητάρια στο χέρι απευθύνουν προσευχή προς τη μορφή της Θεοτόκου στον τύπο της Βλαχερνίτισσας στο κέντρο. Τα κείμενα στα ειλητά αποτελούσαν προφητείες για τη γέννηση του Μεσσία. Η εμφάνιση της νέας αυτής ζώνης στο τέμπλο είχε μεγάλη σημασία αφενός, επειδή αποτελούσε απάντηση στα αιρετικά ρεύματα που εμφανίστηκαν στα τέλη του 15ου αιώνα, αρνούνταν το δόγμα της Ενσάρκωσης και αναγνώριζαν μόνο τα κείμενα της Παλαιάς Διαθήκης· αφετέρου, επειδή ο εμπλουτισμός του τέμπλου με τις μορφές των προφητών έθετε το εικονογραφικό πρόγραμμα σε ένα ιστορικό πλαίσιο, παραπέμποντας το θέμα των προσδοκιών του Μεσσία στην Παλαιά Διαθήκη.

Η συγκρότηση του ψηλού τέμπλου ολοκληρώνεται στις αρχές του 17ου αιώνα με την προσθήκη άλλης μιας ζώνης –των προπατόρων με τη σύνθεση της Αγίας Τριάδας στο κέντρο. Εκείνη την εποχή το τέμπλο μετατρέπεται σε αδιαπέραστο φράγμα ανάμεσα στον κυρίως ναό και το ιερό. Πρέπει

3. Βημόθυρο από το Νόβγκοροντ, πρώτο μισό του 16ου αι. Μόσχα, συλλογή Πινακοθήκης Τρετιακόφ.







4.1. Ο ναός της Αγίας Τριάδος στο χωριό Νένοκς, περιφέρεια Αρχάγγελσκ (1727-1762).

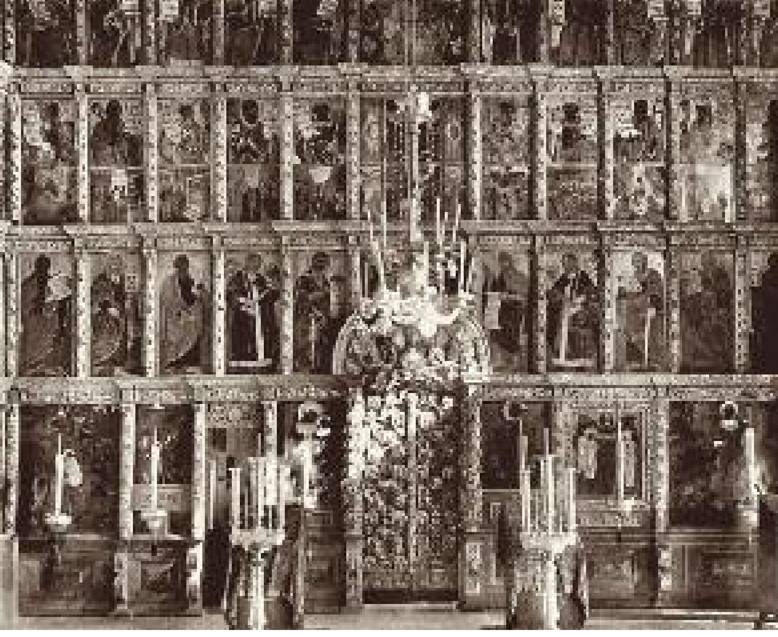
4.2. Το τέμπλο του ναού της Αγίας Τριάδος στο χωριό Νένοκς.

να επισημάνουμε ότι συμβολισμό είχαν όχι μόνο οι ζώνες των εικόνων, αλλά και η διακόσμηση όλης της κατασκευής. Το κάτω μέρος του τέμπλου, η βάση του, αποτελείται από κιονίσκους και θωράκια (ή ποδιές) που έφεραν γραπτή ή ξυλόγλυπτη διακόσμηση από μια στενή ταινία στο άνω μέρος τους, επίσης με διακόσμηση, και από τη σειρά των ορθογώνιων κάτω κεταμπέδων διακοσμημένων με άνθη που συμβολίζουν τους κήπους του Παραδείσου.

Μια άλλη σημαντική ιδιαιτερότητα του πρώιμου ρωσικού τέμπλου είναι η διαμόρφωση του σχήματος και της ιδιαίτερης εικονογραφικής σύνθεσης των βημόθυρων. Αρχικά στα ρωσικά βημόθυρα, όπως και στο Βυζάντιο, απεικονίζονταν οι πατέρες της Εκκλησίας και συντάκτες της Θείας Λειτουργίας –ο άγιος Βασίλειος ο Μέγας και ο άγιος Ιωάννης ο Χρυσόστομος– και ο Ευαγγελισμός. Τα παλαιότερα βημόθυρα που χρονολογούνται στον 13ο αιώνα προέρχονται από το χωριό Krivoe και φυλάσσονται στη συλλογή της Πινακοθήκης Τρετιακόφ στη Μόσχα.

Την αλλαγή της διάρθρωσης του τέμπλου ακολούθησαν και αλλαγές στη δομή και στην εικονογραφία των βημόθυρων: στα δύο φύλλα απεικονίζονταν οι τέσσερις ευαγγελιστές και ο Ευαγγελισμός (Εικ. 3), και στα επάνω διάχωρα η Κοινωνία των Αποστόλων. Ενδεχομένως πρότυπο της εικονογραφίας των ευαγγελιστών αποτελούσαν οι αντίστοιχες μικρογραφίες στα εικονογραφημένα τετραευαγγέλια, αφού και στις δύο περιπτώσεις οι ευαγγελιστές απεικονίζονται γράφοντες. Τα πιο πρώιμα δείγματα βημόθυρων με τις μορφές των ευαγγελιστών χρονολογούνται τον 14ο αιώνα.[8]





4.3. Ο ναός της Μεταμόρφωσης στο χωριό Τουρτσάσοβο, περιφέρεια Αρχάγγελσκ (1786).

4.4. Το τέμπλο του ναού της Μεταμόρφωσης στο χωριό Τουρτσάσοβο.

Το ψηλό τέμπλο καταλαμβάνει κεντρική θέση στη ρωσική εκκλησιαστική τέχνη. Οι περισσότερες εκκλησίες στις επαρχιακές πόλεις και στα χωριά ήταν ξύλινες (Εικ. 4.1, 4.3), κάτι που απέκλειε το ενδεχόμενο της ζωγραφικής διακόσμησής τους· επίσης δεν ήταν λίγες και οι κτιστές εκκλησίες που για διάφορους λόγους δεν έφεραν τοιχογραφικό διάκοσμο. Σε κάποιες εκκλησίες της βόρειας Ρωσίας έχουν διασωθεί τα αυθεντικά τέμπλα. Εδώ παρατηρεί κανείς μεγάλων διαστάσεων λευκές εκκλησίες, στο ψηλό τέμπλο των οποίων και μετά από επιθυμία των παραγγελιοδοτών έχει απεικονιστεί μεγαλύτερος αριθμός μορφών, με αποτέλεσμα η ζώνη των δεσποτικών εικόνων να επεκτείνεται και στους πλευρικούς τοίχους (Εικ. 4.2). Έτσι το ψηλό τέμπλο με το σύνθετο εικονογραφικό πρόγραμμα και τη μνημειακή διακόσμησή του είχε ουσιαστική παρουσία στον χώρο του ναού (Εικ. 4.4).

Σε καθεδρικούς κυρίως ναούς και στα καθολικά μεγάλων μονών η διακοσμητική διαμόρφωση της ζώνης των δεσποτικών εικόνων έχει ιδιαίτερη σημασία. Στα τέμπλα τοποθετούνταν παλαιές σεβάσμιες εικόνες που συνδέονταν με σημαντικά γεγονότα από την ιστορία της χώρας. Για τον λόγο αυτό είχαν ανάγλυφο διακοσμητικό πλαίσιο ή ένθετο στο τέμπλο προσκυνητάριο. Τον 15ο-16ο αιώνα μεταφέρονται από άλλες πόλεις της Ρωσίας στον καθεδρικό ναό της Κοιμήσεως της Θεοτόκου στο Κρεμλίνο της Μόσχας τρεις ιδιαίτερα τιμώμενες παλαιές εικόνες που ενσωματώνονται στη ζώνη των δεσποτικών εικόνων. Από την πόλη Βλαντίμιρ έρχονται στον ίδιο ναό οι φημισμένες εικόνες της Παναγίας Βλαντίμιρσκαγια

και του αγίου Δημητρίου της Θεσσαλονίκης, ζωγραφισμένη πάνω σε σκάφος από τον τάφο του αγίου (προφανώς το σκάφος ήταν αγιασμένο στη λάρνακα του αγίου στη Θεσσαλονίκη). Η τρίτη εικόνα, του Χριστού Σωτήρα, προέρχεται από το τέμπλο της Αγίας Σοφίας στο Νόβγκοροντ και, σύμφωνα με την παράδοση, ήταν ζωγραφισμένη από τον αυτοκράτορα Μανουήλ Κομνηνό. Η συγκέντρωση ιερών λειψάνων και παλαιών εικόνων στη Μόσχα, τη νέα πρωτεύουσα του ρωσικού κράτους, αποδείκνυε στον ορθόδοξο κόσμο τη μακραίωνη ρωσική ιστορία και την πνευματική της δύναμη που είχε ως «Τρίτη Ρώμη». Οι θαυματουργές εικόνες που μεταφερθήκαν στη Μόσχα έβγαιναν από τη θέση τους στο τέμπλο και περιφέρονταν σε λιτανείες και άλλες τελετές εκτός του χώρου της εκκλησίας, αρκετές φορές τον χρόνο και ειδικά την Κυριακή της Ορθοδοξίας[9].



5. «Οἱ τὰ Χερουβεὶμ μυστικῶς εἰκονίζοντες...». Εικόνα γύρω στο 1589. Από το Σολβιτσεγκόντσκ. Μόσχα, συλλογή Πινακοθήκης Τρετιακόφ.

Εκτός από τις ιδιαίτερα τιμώμενες εικόνες, στη ζώνη των δεσποτικών εικόνων ενσωματώνονταν και εικόνες με νέα εικονογραφικά θέματα, βασισμένα σε λειτουργικά κείμενα. Τον 16ο αιώνα μεγάλη διάδοση έχει το θέμα «Επί σοι χαίρει Κεχαριτωμένη», το οποίο αποτελεί μια σύνθετη απεικόνιση του Παράδεισου, όπου βρίσκονται όλοι οι άγιοι που δοξολογούν τη Θεοτόκο και την Εκκλησία.

Μια σειρά από μοναδικές συνθέσεις αποτελούν ερμηνείες της Θείας Λειτουργίας. Παρόλο που οι εικόνες μεγάλου μεγέθους, όπως αυτή του 1589 από τον καθεδρικό ναό του Ευαγγελισμού στο Σολβιτσεγκόντσκ (συλλογή της Πινακοθήκης Τρετιακόφ) που αποδίδει το «Χερουβικό» («Οἱ τὰ Χερουβεὶμ μυστικῶς εἰκονίζοντες...», Εικ. 5) αποτελούν εξαίρεση, οι εικόνες αυτές έχουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον, επειδή συνδυάζουν λόγο και εικόνα. Επί της ουσίας απεικονίζεται ένα θέμα, γνωστό στη βυζαντινή μνημειακή ζωγραφική από τον 14ο αιώνα,[10] το μυστήριο της Θείας Ευχαριστίας, το οποίο περιλαμβάνει τη Μεγάλη Είσοδο, τον αγιασμό των Τιμίων Δώρων και την Ύψωση του αγίου Άρτου-Μελισμό. Η εικονογραφία αυτής της κατηγορίας εικόνων βασίζεται στις ερμηνείες της Θείας Λειτουργίας.

Τον σημαντικό ρόλο του τέμπλου στα πλαίσια του ρωσικού πολιτισμού και την αποδοχή του από τον ρωσικό λαό μαρτυρούν τα πολύπτυχα με απεικόνιση του ψηλού τέμπλου που έπαιρναν μαζί τους τόσο οι στρατιωτικοί στις εκστρατείες,

όσο και οι εύποροι πολίτες στα ταξίδια τους· τα πολύπτυχα είναι γνωστά ως «εκκλησία για το ταξίδι». Στην πραγματικότητα η έννοια του τέμπλου (του εικονοστασίου) αντιστοιχούσε στην έννοια της εκκλησίας, ενώ η διαμόρφωση και η εικονογραφία του συνδέονται με την εκκλησιολογία.

Ο τύπος του τέμπλου καθόριζε τη διαμόρφωση των «εκκλησιών για το ταξίδι». Οι διαστάσεις των πολύπτυχων καθορίζονταν από τα στοιχεία της παραγγελίας. Τα πολύπτυχα ιδιωτικής χρήσης είναι σχετικά μικρών διαστάσεων σε σχέση με αυτά που προορίζονταν για συλλογική προσευχή, όπως π.χ. η «εκκλησία για το ταξίδι» του 1589 του αρχιεπίσκοπου της Βόλογκντα Ιώνα που βρίσκεται τώρα στη συλλογή της Πινακοθήκης Τρετιακόφ (Εικ. 6.1, 6.2, 6.3). Η αναπαραγωγή τέμπλων ως «εκκλησιών για το ταξίδι» ήταν δημοφιλής και στους επόμενους αιώνες. Στην τέχνη της νεότερης εποχής συναντάμε παραδείγματα λεπτομερούς

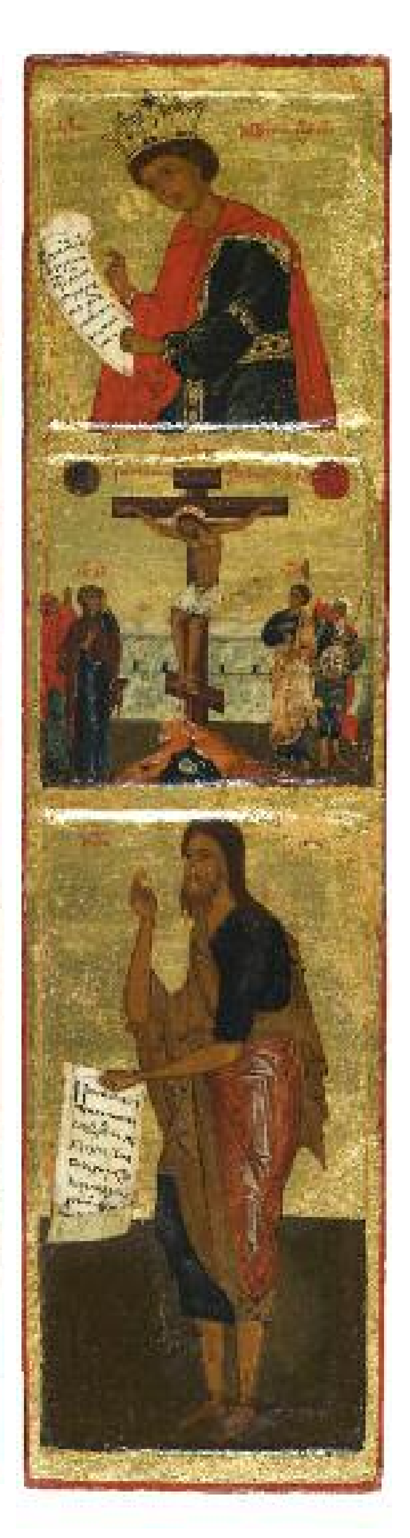
6.1. «Εκκλησία για το ταξίδι», 1589. Από τη Βόλογκντα. Μόσχα, συλλογή Πινακοθήκης Τρετιακόφ.

Εικ. 6.2. Η «εκκλησία για το ταξίδι» (πίσω όψη).

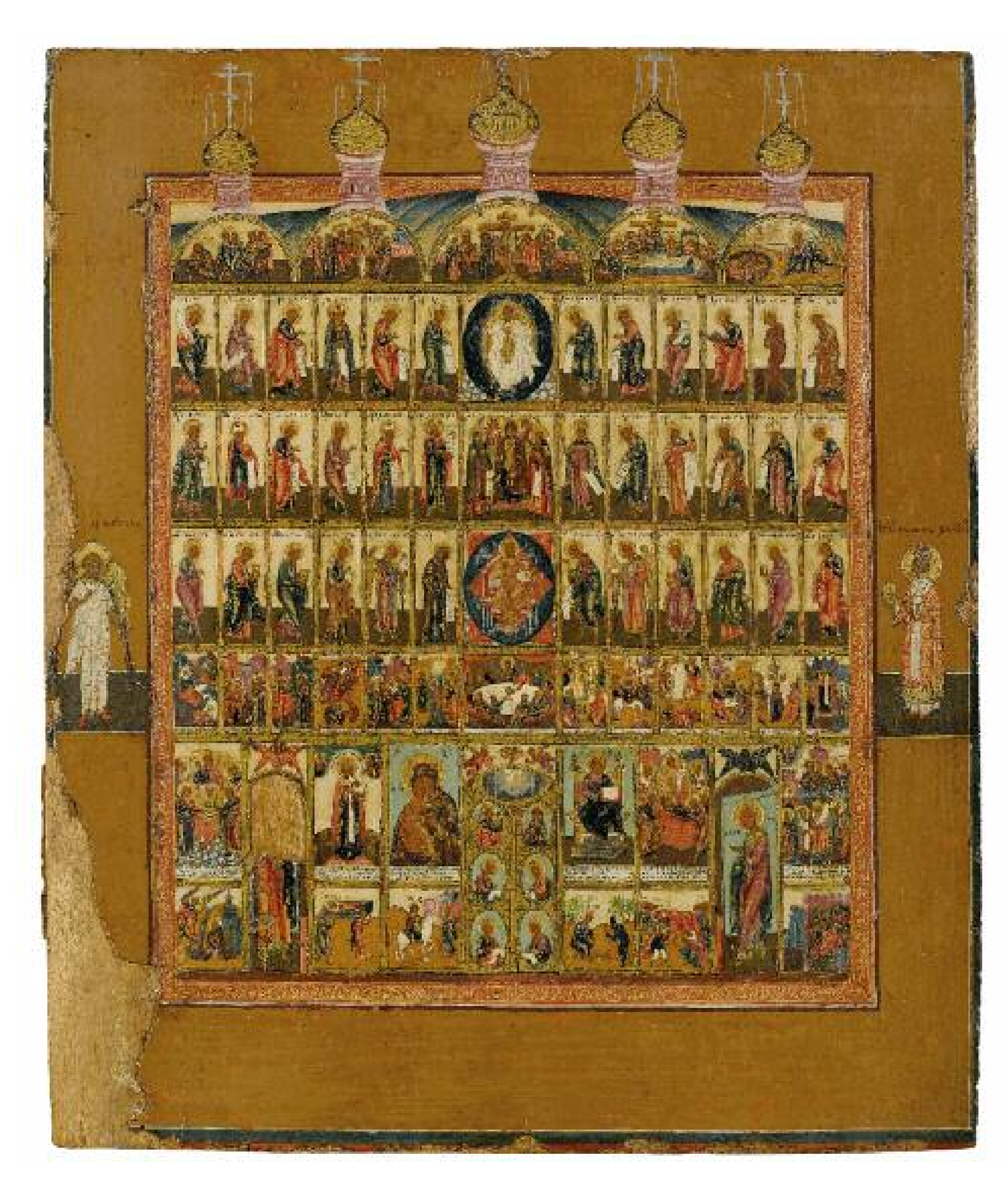








6.3. «Εκκλησία για το ταξίδι», λεπτομέρειες (βλ. Εικ. 6.1).



7. Εικόνα με απεικόνιση τέμπλου, αρχές 19ου αιώνα. Μόσχα, συλλογή Πινακοθήκης Τρετιακόφ.

απεικόνισης σε εικόνα ολόκληρου του τέμπλου κάποιου φημισμένου ρωσικού ναού, όπως π.χ. η εικόνα από την αρχή του 19ου αιώνα με το τέμπλο του καθεδρικού ναού της Κοιμήσεως της Θεοτόκου στο Κρεμλίνο της Μόσχας (συλλογή της Πινακοθήκης Τρετιακόφ, Εικ. 7).

Η κλασική περίοδος του ψηλού τέμπλου με σαφή δομή των ζωνών του φθίνει στο δεύτερο μισό του 17ου αιώνα, όταν υπό την επιρροή του ευρωπαϊκού Μπαρόκ, που φθάνει στη Ρωσία μέσω των δυτικών ρωσικών εδαφών και της Ουκρανίας, το παραδοσιακό απλό σύστημα υποχωρεί. Τώρα πλέον αντικαθίσταται από μεγάλες κατασκευές με πλούσιο ξυλόγλυπτο διάκοσμο, που ακολουθεί τις σύγχρονες αισθητικές προτιμήσεις και χαρακτηρίζεται από αρκετά αρχιτεκτονικά στοιχεία, όπως αετώματα, έλικες στα κιονόκρανα κτλ. (Εικ. 8). Φυσικά το τέμπλο που αποτελούσε μέρος της διακόσμησης του ναού έπρεπε να είναι στο ίδιο στιλ με την αρχιτεκτονική και την ιστόρησή του. Το τέμπλο, όπως και πριν, αποτελούσε ένα ενιαίο σύνολο, στο οποίο ο ξυλόγλυπτος και ο ζωγραφικός διάκοσμος συμμετείχαν ισότιμα. Από τη δομή των τέμπλων της ρωσικής τέχνης του 18ου-19ου αιώνα χάθηκαν ολόκληρες σημασιολογικές ενότητες και κάποιες ζώνες, ενώ παράλληλα εμφανίζονται και κάποια νεοφανή θέματα. Τον ύστερο 17ο αιώνα μεγάλη διάδοση σημειώνει το θέμα των Παθών του Χριστού, που απεικονίζονται σε ξεχωριστά διάχωρα. Κάτω από τη ζώνη των δεσποτικών εικόνων κάποιες φορές απεικονίζονται θέματα από την Παλαιά Διαθήκη ή από το Συνοδικό, που σχετίζονται με τη μετά θάνατον ζωή.

Τον 17ο και τον 18ο αιώνα πολλά νέα τέμπλα αντικατασταθούν πλήρως τα παλαιά, όπως π.χ. το τέμπλο του 1408 στον ναό της Κοιμήσεως της Θεοτόκου στο Βλαντίμιρ, έργο των Αντρέι Ρουμπλιόφ και Δανιήλ Τσέρνι. Την εποχή του Κλασικισμού ο δυναμισμός του ξυλόγλυπτου διακόσμου δίνει τη θέση του στις καθαρές και σαφείς γραμμές που θυμίζουν τα χαρακτηριστικά της προηγούμενης εποχής. Ωστόσο, υπό την επίδραση της δυτικοευρωπαϊκής τέχνης στην εικονογραφία παραδοσιακών θεμάτων έγιναν σημαντικές αλλαγές, ενώ μερικά κλασικά θέματα αντικαταστάθηκαν από νέα, όπως π.χ. «Η Στέψη της Θεοτόκου».

8. Το τέμπλο του ναού του προφήτη Ηλία στο Γιαροσλάβλ. Δεύτερο μισό του 17ου αι.

Η ρωσική εκκλησιαστική τέχνη της νεότερης εποχής, παρόλο που διαθέτουμε πλήθος τεκμηρίων γι' αυτή και αρκετά καλοδιατηρημένα σύνολα, μόνο τα τελευταία χρόνια έγινε αντικείμενο συστηματικής μελέτης από τους ιστορικούς

της τέχνης, που παραδοσιακά προτιμούσαν τα πιο παλαιά, κλασικά μνημεία της μεσαιωνικής τέχνης.

Πρέπει να επισημάνουμε ότι η διακοσμητική διαμόρφωση του ψηλού τέμπλου χαρακτηρίζει και την εκκλησιαστική τέχνη στα Βαλκάνια τον 18ο-19ο αιώνα.[11] Η περαιτέρω μελέτη των μνημείων αυτής της εποχής θα δώσει απάντηση για την προέλευση των θεμάτων του ξυλόγλυπτου διακόσμου, των προτύπων ορισμένων εικόνων και των αλληλεπιδράσεων στην τέχνη των βαλκανικών χωρών στους παραπάνω αιώνες.

Στο γύρισμα του 20ού αιώνα, την εποχή του νεοβυζαντινού στιλ, για ένα σύντομο διάστημα ξαναεμφανίζονται τα χαμηλά μαρμάρινα φράγματα του ιερού βήματος, «βυζαντινά» σύμφωνα με την επικρατούσα εκείνη την εποχή αντίληψη για τη βυζαντινή τέχνη. Ταυτόχρονα, η αρχιτεκτονική του τέμπλου αφομοίωσε τα χαρακτηριστικά του Art Nouveau στη διαμόρφωσή του. Όλες οι αναζητήσεις ενός νέου σχήματος του τέμπλου διακόπηκαν από την Οκτωβριανή Επανάσταση του 1917.

Με τη σύγχρονη αναγέννηση της εκκλησιαστικής τέχνης στη Ρωσία, οι καλλιτέχνες προτιμούν την κλασική κληρονομιά της τέχνης της εποχής του Αντρέι Ρουμπλιόφ και του Θεοφάνη του Έλληνα. Στις εκκλησίες που αναστηλώνονται, προσπαθούν να αποκαταστήσουν βάσει παλαιών φωτογραφιών τα αυθεντικά τέμπλα, αφού αυτά αντανακλούν το πνεύμα της εποχής και αποτελούν ένα αμάλγαμα τέχνης και θεολογίας.

---

1. Ouspensky 1964α, 83-125. Ouspensky 1999. Флоренский 2000 κ.ά.

2. Βλ.τη σειρά: Διάσημα τέμπλα της Ρωσίας, *Великий Новгород, Иконостас церкви Апостолов Петра и Павла «в Кожевниках»* 2011. *Кириллов Иконостас, Успенского собора Кирилло-Белозерского монастыря*, 2011. *Иконостас придела Рождества Богородицы Софийского собора,* 2011. *Великий Устюг, Иконостас Троицкого собора Троице-Гледенского монастыря*, 2014.

3. Ο Αντρέι Ρουμπλιόφ αγιοποιήθηκε από την Ρωσική Εκκλησία το 1988.

4. Σαγενκόβα 2016, 21-25.

5. Chatzidakis 1979, 151-197.

6. Сарабьянов 2000, 312-359.

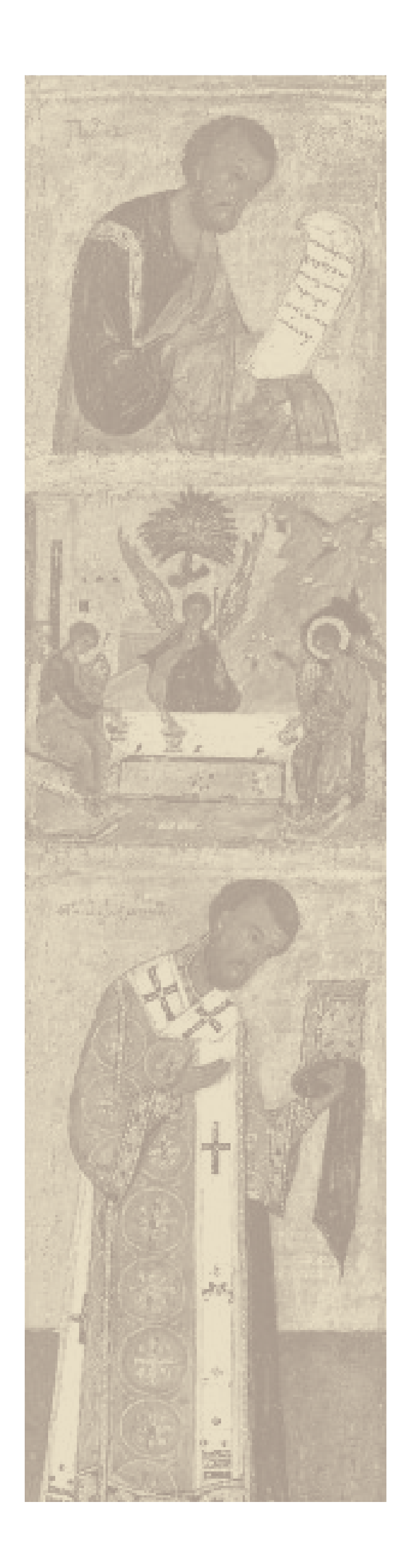
7. Σώζονται οι παλιές εικόνες που προέρχονται από το τέμπλο της Αγίας Σοφίας του Νόβγκοροντ: Οι απόστολοι Πέτρος και Παύλος» (διαστ. 242 ×1 47, Κρατικό Μουσείο Νόβγκοροντ) και ο Χριστός Παντοκράτωρ ένθρονος (διαστ. 242 × 148, Μουσείο του Κρεμλίνου). Σύμφωνα με ορισμένους ερευνητές, δύο εικόνες από τον καθεδρικό ναό του Αγίου Γεωργίου στη μονή Iouriev και από τον ναό του Ευαγγελισμού του Νόβγκοροντ –του αγίου μεγαλομάρτυρα Γεωργίου (διαστ. 230 × 42) και του Ευαγγελισμού (διαστ. 228 × 168) ήταν επίσης μέρος του τέμπλου των ναών (συλλογή Πινακοθήκης Τρετιακόφ).

8. Πρόκειται για ένα κομμάτι από το βημόθυρο με την απεικόνιση του ευαγγελιστή Ιωάννη του Θεολόγου το οποίο βρίσκεται σε ιδιωτική συλλογη.

9. Саенкова 2001, 434-450.

10. Κωνσταντινίδη 2008.

11. Παπαγεωργίου 2013, 116-129.



With regard to the history of the Russian high iconostasis

The high iconostasis is one of the impressive features of Russian ecclesiastical art. Its structure was elaborated in the course of several hundred years and was completed by the beginning of the seventeenth century. The iconostasis played an important role in the churches without painted decoration. Study of the formative stages of the iconostasis is difficult, because authentic templon-screens of the eleventh-thirteenth century have not survived. However, through study of preserved parts of templa it has been possible to resynthesize the earlier screens.

Templa in Russia were made of wood. In the eleventh-thirteenth century the templon-screen follows Byzantine models. The constructional particularities of Russian churches and the use of wooden beams in the zone of the holy bema allowed the closing of the open space of the screen with icons.

In the fourteenth century, a new iconographic scheme of the bema doors appears in Russia. Different from the Byzantine one, it includes the depiction of the Four Evangelists.

At the end of the fourteenth century, Theophanes the Greek painted the iconostasis in the cathedral church of the Annunciation, in the Moscow Kremlin. The iconographic programme of this work is an exemplar of a new conception with regard to the zone of the despotic icons.

In the fifteenth century, the iconostasis acquired one more zone, in which the prophets and forefathers are represented. In this way the iconographic programme of the iconostasis is linked with the coming of the Messiah, as foretold in the Old Testament.

The importance of the painting of the iconostasis and its influence on the congregation, within the fold of Russian culture, are attested by the polyptychs with representation of the templon, which Christians took with them on their journeys. These were actually named ‘travelling church’, which means that the concept of the templon or iconostasis corresponded to that of the church.

The structure of the iconostasis changed in the seventeenth century, under the influence of European art. The traditional screen with planks gave way to constructions with lavish wood-carved decoration, while concurrently significant changes are observed in the iconography of the traditional subjects.

Dr Elena M. Saenkova

Research Fellow in the Department of Byzantine and Russian Art in the Tretyakov Galllery, Curator of the Collection

B

Από τους Ναζαρηνούς στη Γενιά του '30
και έως τις ημέρες μας.
Το τέμπλο στους νεότερους χρόνους

From the Nazarenes to the
1930s Generation and to the present day.
The templon in recent times



ΑΝΔΡΟΜΑΧΗ ΚΑΤΣΕΛΑΚΗ - ΜΑΡΙΑ ΝΑΝΟΥ

Σχέδια και εικόνες τέμπλων από τον 19ο στον 20ό αιώνα: η συντήρηση της παράδοσης

Τα τελευταία χρόνια η έρευνα έχει φέρει στο φως ικανό αριθμό σχεδίων εργασίας και ανθιβόλων, τα οποία παρά τον εύθραυστο χαρακτήρα τους, καμωμένα καθώς είναι σε χαρτί, διασώθηκαν περνώντας από γενιά σε γενιά στα χέρια ζωγράφων των όψιμων μεταβυζαντινών και των νεότερων χρόνων.[1] Από το πλούσιο αυτό αρχειακό υλικό που συνδέεται και με την τεχνολογία της αγιογραφικής τέχνης,[2] στην παρούσα μελέτη θα σταχυολογήσουμε σχέδια που συνδέονται ειδικότερα με την παραγωγή φορητών εικόνων προορισμένων να τοποθετηθούν στο φράγμα του πρεσβυτερίου, στο τέμπλο που διαχωρίζει το ιερό από τον κυρίως ναό.

Είναι γεγονός ότι ανάμεσα στις γνωστές μέχρι σήμερα συλλογές σχεδίων εργασίας του 19ου και του 20ού αιώνα σε μουσεία και ιδιώτες, οι Συλλογές Μακρή-Μαργαρίτη και της Βιβλιοθήκης Βελιμέζη διακρίνονται αφενός για την αριθμητική υπεροχή σχεδίων αυτής της κατηγορίας, πολλά από τα οποία ταυτίστηκαν και με τις αντίστοιχες εικόνες τέμπλων, και αφετέρου για την ευρύτητα της χρονικής περιόδου την οποία καλύπτουν από το 19ο στον 20ό αιώνα. Πράγματι, στις Συλλογές αυτές συγκαταλέγονται δύο κύριες σειρές σχεδίων, από τις οποίες η πρώτη χρονολογείται από το 19ο αιώνα και συνδέεται με το αρχείο του ζωγράφου Αναστασίου Παπακώστα Μαρινά και των γιων του Χριστόδουλου και Θωμά, με καταγωγή από τους Χιονιάδες της Ηπείρου,[3] ενώ η δεύτερη περιλαμβάνει σχέδια του 20ού αιώνα «διά χειρὸς» Δ. Πελεκάση, Π. Ρέγκου, Σ. Βασιλείου, Ν. Εγγονόπουλου, Φ. Κόντογλου και άλλων ομοτέχνων τους.[4] Χρονικά, επομένως, η παρούσα μελέτη κινείται σε δύο κατηγορίες σχεδίων που εκπροσωπούν διακριτές ομάδες ζωγράφων: α) σχέδια και εικόνες τέμπλων εμπειροτεχνών ζωγράφων του 19ου αιώνα και β) σχέδια και εικόνες τέμπλων των ακαδημαϊκών ζωγράφων της γενιάς του '30.

Τοπικά ηπειρωτικά εργαστήρια κατά τον 19ο αιώνα: το παράδειγμα των Χιονιαδιτών ζωγράφων της οικογένειας Μαρινά

Στους ύστερους χρόνους μετά την Άλωση, στην περιοχή της ηπειρωτικής Ελλάδας η τέχνη της ζωγραφικής θα γνωρίσει μεγάλη ανάπτυξη, κυρίως ποσοτική.

1α. Ο Χριστός Παντοκράτωρ. Ανθίβολο έκτυπο. Κάρβουνο και σινική μελάνη, 110 × 68 εκ. Τέλη 19ου αι. Βιομηχανικό χαρτί.

1α




1β

1β. Ο άγιος Ιωάννης ο Πρόδρομος. Σχέδιο (αμφίγραπτο;). Μελάνη και υδατοχρώματα, 96,5 × 69 εκ. 19ος αι. Βιομηχανικό χαρτί.

1γ. Ο άγιος Νικόλαος. Ανθίβολο έκτυπο. Υδατοχρώματα, οδηγίες χρωμάτων, 115 × 76 εκ., 19ος αι. Βιομηχανικό χαρτί.

1γ


Η οικονομική άνθηση, η ανερχόμενη αστική-εμπορική τάξη, η ελεύθερη διακίνηση ανθρώπων, αγαθών, ιδεών και ρευμάτων στα γεωγραφικά όρια της ασθμαίνουσας οθωμανικής αυτοκρατορίας, δίνουν μια νέα ώθηση στο επάγγελμα του ζωγράφου και οδηγούν σε μια ραγδαία αύξηση του αριθμού των καλλιτεχνών, οι οποίοι συνήθως συνδέονται μεταξύ τους με δεσμούς είτε οικογενειακούς είτε κοινής καταγωγής, και οργανώνονται σε εργαστήρια που δραστηριοποιούνται σε όλη τη νότια Βαλκανική. Η αγροτική προέλευση και η εκπαίδευση των ζωγράφων αυτών έχει ως άμεσο αποτέλεσμα την έκπτωση της καλλιτεχνικής ποιότητας και τη μετάπτωση της εκκλησιαστικής ζωγραφικής σε μια χειροτεχνικού χαρακτήρα τέχνη που μαθαίνεται εμπειρικά στο πλαίσιο ενός οικογενειακού εργαστηρίου.[5] Χαρακτηριστική είναι η περίπτωση του μικρού χωριού Χιονιάδες στις πλαγιές του Γράμμου, γενέτειρας ενός σημαντικού αριθμού καλλιτεχνών, οι οποίοι διατήρησαν τη μορφή του εργαστηρίου από το δεύτερο μισό του 18ου μέχρι τα μέσα περίπου του 20ού αιώνα.[6]

Ο μεγάλος αριθμός ανθιβόλων και σχεδίων εργασίας που σώθηκαν στα αρχεία μελών του εργαστηρίου μαρτυρεί πως πράγματι οι Χιονιαδίτες ζωγράφοι παραμένουν πιστοί στην παράδοση τουλάχιστον στον τομέα της τεχνολογίας και της τεχνικής παραγωγής έργων εκκλησιαστικής ζωγραφικής, εντοίχιων ή φορητών. Ειδικότερα, η έρευνα για την ταύτιση σχεδίων στη Συλλογή Μακρή-Μαργαρίτη με αντίστοιχες εικόνες τέμπλων, ανέδειξε την παράλληλη απασχόληση των Χιονιαδιτών στη φιλοτέχνηση τοιχογραφιών και εικόνων. Είναι μάλιστα αξιοσημείωτο, ίσως και ενδεικτικό της συχνότερης ενασχόλησης των Μαρινάδων, ότι στη Συλλογή πλεονάζουν τα σχέδια που προορίζονταν για την παραγωγή δεσποτικών εικόνων τέμπλου.[7]

Στο πλαίσιο αυτό, αξιόλογη ενότητα στη Συλλογή Βελιμέζη-Μακρή-Μαργαρίτη αποτελούν τέσσερα έκτυπα ανθίβολα, σήμερα στο Ίδρυμα Αικατερίνης Λασκαρίδη, τα κοινά τεχνικά και τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά των οποίων σε συνδυασμό με την επιτόπια έρευνα κατέδειξαν ότι συνδέονται άμεσα με τις αντίστοιχες δεσποτικές εικόνες στο τέμπλο του ναού του Αγίου Γεωργίου στους Νεγάδες Ζαγορίου[8] (Εικ. 1 και 1α-δ). Πρόκειται για τα σχέδια του Χριστού Παντοκράτορος, του αγίου Ιωάννου του Προδρόμου και των αγίων Νικολάου και Δημητρίου. Στην ίδια σειρά προσγράφονται, όπως δηλοποιούν τα τεχνικά και τεχνοτροπικά τους χαρακτηριστικά, δύο ακόμη ανθίβολα, της βρεφοκρατούσας Παναγίας στον τύπο της Οδηγήτριας, σήμερα σε ιδιωτική συλλογή, και του αγίου Αθανασίου Αλεξανδρείας στη συλλογή του Μουσείου των Χιονιαδιτών ζωγράφων στη γενέτειρά τους.[9]

Στο πρώτο σχέδιο, ο Χριστός αποδίδεται σε δόκιμο τύπο του Παντοκράτορος, σε παραλλαγή γνωστή στην καλλιτεχνική παραγωγή της Επτανήσου και

της Ηπείρου, η οποία θα γνωρίσει στη συνέχεια ευρεία διάδοση σε όλη τη Βαλκανική.[10] Στο δεύτερο, ο τύπος του ημίγυμνου αγίου Ιωάννου του Προδρόμου, γνωστός από παλαιολόγειες παραστάσεις, απαντά και σε ιταλοκρητικά έργα του 15ου-16ου αιώνα, ακολούθως γνωρίζει ιδιαίτερη διάδοση στη Ρωσία, ενώ στο δεύτερο μισό του 19ου αιώνα, υπό την επίδραση και του Αγίου Όρους, υιοθετείται συχνά από ζωγράφους τοπικών ηπειρωτικών εργαστηρίων.[11] Ο άγιος Νικόλαος, επίσκοπος Μύρων της Λυκίας, απεικονίζεται στο τρίτο σχέδιο σε καθιερωμένο εικονογραφικό τύπο με ευρεία διάδοση στα μεταβυζαντινά χρόνια. Από την παράσταση δεν παραλείπεται η αφηγηματική λεπτομέρεια του Χριστού και της Παναγίας, οι οποίοι επιστρέφουν στον άγιο τα διακριτικά του αξιώματός του, το ευαγγέλιο και το ωμοφόριο, εικαστική αναφορά στο θαύμα της Νικαίας και την αποκατάσταση του ιεράρχη στο επισκοπικό αξίωμα.[12] Τέλος, η θαυματουργή επέμβαση του αγίου Δημητρίου για τη διάσωση της Θεσσαλονίκης από την πολιορκία των Βουλγάρων ιστορείται στο τέταρτο σχέδιο της σειράς, με τον άγιο έφιππο και σε ζωηρή κίνηση, σε παραλλαγή παλαιολόγειου


1δ

1δ. Ο άγιος Δημήτριος. Ανθίβολο έκτυπο. Οδηγίες χρωμάτων με μπλε σινική. Κάρβουνο και υδατοχρώματα, 92 × 57,5 εκ., 19ος αι. Βιομηχανικό χαρτί.

1. Το νότιο τμήμα του τέμπλου του Αγίου Γεωργίου Νεγάδων. Αντιστοιχίες ανθιβόλων με τις δεσποτικές εικόνες.

1

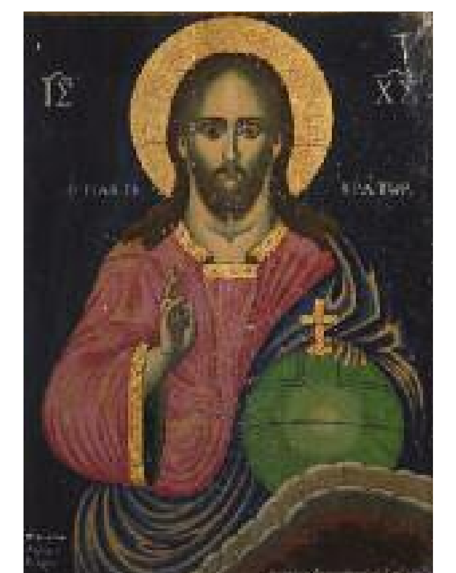


2α

2α. Ο Χριστός Παντοκράτωρ. Σχέδιο έκτυπο. Κάρβουνο, μολύβι (;), 37,4 × 26,7 εκ. Β΄ μισό 19ου αι. Βιομηχανικό χαρτί.

2β. Αναστάσιος Μαρινάς, Ο Χριστός Παντοκράτωρ. Εικόνα στον ναό του Σωτήρος στα Άνω Πεδινά στο Ζαγόρι. 1884.

2β



τύπου με ευρύτατη διάδοση κατά τη μεταβυζαντινή περίοδο σε τοιχογραφίες, εικόνες και χαρακτικά.[13]

Το κύριο ενδιαφέρον της σειράς των τεσσάρων αυτών έκτυπων ανθιβόλων έγκειται στα τεχνοτροπικά τους χαρακτηριστικά, καθώς η έκδηλη φυσιοκρατική απόδοση των μορφών με τη γλυκερή έκφραση, η μέριμνα για πλαστική απόδοση των όγκων, η έντονη διακοσμητική και ρεαλιστική διάθεση στην απόδοση των ενδυμάτων, ιδιαιτέρως των αμφίων, και το κυρίαρχο δυτικότροπο ύφος παραπέμπουν στις τάσεις της νεορωσικής ζωγραφικής, η οποία με κέντρο το Άγιον Όρος θα κυριαρχήσει στην καλλιτεχνική παραγωγή του βορειοελλαδικού χώρου από το δεύτερο μισό του 19ου αιώνα, περίοδο στην οποία χρονολογούνται εικόνες και σχέδια.

Είναι αυτονόητο ότι στο ευρύ χρονικό διάστημα που εκτείνεται η δραστηριότητα των Χιονιαδιτών (τέλη 18ου-πρώτο μισό 20ού αι.) η τέχνη τους ως προς τους εκφραστικούς της τρόπους συμμορφώνεται στις εκάστοτε εξελίξεις της εκκλησιαστικής ζωγραφικής. Σχέδια και εικόνες, κατεξοχήν δεσποτικές, είναι ενδεικτικές της πορείας που ακολούθησε η χιονιαδίτικη ζωγραφική, η οποία από ένα έντονα λαϊκό ύφος στον απόηχο της μεταβυζαντινής κληρονομιάς, όπως διαφαίνεται στα σχέδια του Χριστού Σωτήρος και της Παναγίας Οδηγήτριας της Συλλογής Βελιμέζη-Μακρή-Μαργαρίτη, σήμερα στο Ίδρυμα Αικατερίνης Λασκαρίδη, και στις αντίστοιχες δεσποτικές εικόνες στο τέμπλο του ναού του Σωτήρος στα Άνω Πεδινά Ζαγορίου (1884) (Εικ. 2α-β, 3α-β),[14] υιοθετεί στο πρώτο μισό του 19ου αιώνα στοιχεία της λεγόμενης «αγιορειτικής ζωγραφικής» με αντιπροσωπευτικά της νέας αυτής τάσης τα σχέδια του Χριστού Παντοκράτορος και της βρεφοκρατούσας Παναγίας με την ευρύτητα των μορφών και την πλούσια και ρέουσα πτυχολογία[15], για να περάσει αργότερα, όπως υποδεικνύουν τα σχέδια και οι εικόνες των Νεγάδων, στην πρόσληψη ενός καθαρά νατουραλιστικού εικαστικού ιδιώματος, υπό την επίδραση και πάλι των αγιορειτικών εργαστηρίων, όπου στα τέλη του 19ου και στις αρχές του 20ού αιώνα, επικρατεί πλέον η νεορωσική τάση με έντονες τις δυτικές επιρροές.

Σχέδια και εικόνες νεοελλήνων ζωγράφων: το παράδειγμα του Φώτη Κόντογλου

Ενώ η σταδιακή απομάκρυνση των παραδοσιακών ζωγράφων, όπως οι Χιονιαδίτες, αλλά και των καλλιτεχνικών κέντρων με πνευματικό κύρος αιώνων, όπως το Άγιον Όρος, από τις αρχές της βυζαντινής και της μεταβυζαντινής ζωγραφικής έχει ήδη συντελεστεί, στις πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα εμφανίζονται ζωγράφοι ακαδημαϊκοί με ανήσυχο πνεύμα, οι οποίοι επηρεασμένοι από τις ραγδαίες

εξελίξεις που συντελούνται στην Ευρώπη, με κύριο αίτημα την επιστροφή στην παράδοση και την αναζήτηση της εθνικής ταυτότητας, της ελληνικότητας στην περίπτωσή τους, ανακαλύπτουν ξανά τις αισθητικές και πνευματικές αξίες της βυζαντινής τέχνης μέσα από την επαφή τους με έργα της παλαιολόγειας και της κρητικής ζωγραφικής. Επισκέπτονται και εντρυφούν στην τέχνη των βυζαντινών και των μεταβυζαντινών μαϊστόρων στο Άγιον Όρος, στα Μετέωρα, στον Μυστρά και ανακαλύπτουν εκ νέου τον Πανσέληνο, τον Κρητικό Θεοφάνη, τον Τζώρτζη, τον Φράγγο Κατελάνο και τους ανώνυμους ομοτέχνους τους. Είναι η στιγμή που άξιοι και εμπνευσμένοι νεοέλληνες ζωγράφοι, όπως ο Σπύρος Παπαλουκάς, ο Φώτης Κόντογλου, ο Σπύρος Βασιλείου, ο Αγήνορας Αστεριάδης, ο Πολύκλειτος Ρέγκος, αρνούνται τους καλλιτεχνικούς τρόπους και τα πλάνα επιτεύγματα της ξενόφερτης ναζαρηνής και νεορωσικής τεχνοτροπίας που είχαν αλώσει τη νεότερη εκκλησιαστική ζωγραφική του καιρού τους και σε δημιουργικό διάλογο με την τέχνη του οικείου βυζαντινού και μεταβυζαντινού παρελθόντος αποτολμούν τη μεγάλη στροφή και επανένωση με το νήμα της παράδοσης, από το οποίο οι ομότεχνοί τους, εμπειροτέχνες και ακαδημαϊκοί, είχαν για δεκαετίες αποκοπεί.

Έτσι, στο πρώτο μισό του 20ού αιώνα, εν μέσω πολιτικών και καλλιτεχνικών εξελίξεων, ανακατατάξεων και ανατροπών, οι νέοι αυτοί καλλιτέχνες με τη δύναμη του ταλέντου τους και τη γνώση που έχουν αποκομίσει από την επιτόπια σπουδή στη βυζαντινή και τη μεταβυζαντινή ζωγραφική επιχειρούν την εισαγωγή του λεγόμενου «νεοβυζαντινού» εικαστικού ιδιώματος σε τοιχογραφίες και εικόνες,[16] καθώς παράλληλα με την εντοίχια ζωγραφική σε παλαιούς και νεόδμητους ναούς, οι ίδιοι ζωγράφοι αναλαμβάνουν να φιλοτεχνήσουν και τις εικόνες με τις οποίες κοσμούνται τα επιβλητικά τέμπλα και τα προσκυνητάρια, παραδοσιακά ή νεωτερικά, ξυλόγλυπτα ή μαρμάρινα, σε ύφος νεοκλασικό ή με εμφανείς τις επιδράσεις από τη μακραίωνη βυζαντινή γλυπτική.

Ο Σπύρος Παπαλουκάς (1892-1957),[17] ανανεωτής της ελληνικής ζωγραφικής και θεμελιωτής του Μοντερνισμού, αναλαμβάνει το 1909 σε ηλικία μόλις 17 ετών την πρώτη του παραγγελία για θρησκευτικό έργο, τον Χριστό Μέγα Αρχιερέα για το τέμπλο του Αγίου Δημητρίου Δεσφίνας, ενώ τα επόμενα χρόνια, κατά τη μαθητεία του στην Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών, ολοκληρώνει τον υπόλοιπο διάκοσμο του τέμπλου του ναού φιλοτεχνώντας τις εικόνες.[18]

Στον αντίποδα, ο Δημήτριος Πελεκάσης (1881-1973)[19] με ανάλογη διαδρομή και όμοιους στόχους, αλλά διαφορετικές καταβολές λόγω της επτανησιακής του καταγωγής, διαμορφώνει ένα προσωπικό καλλιτεχνικό ιδίωμα που έχει χαρακτηρισθεί ως «καλλιτεχνικός δυϊσμός», στον οποίο η εμφανής προσήλωση του σε βυζαντινά και μεταβυζαντινά πρότυπα, όπως δηλοποιούν εξάλλου και οι εικόνες που κοσμούν το τέμπλο του Αγίου Γεωργίου Κυψέλης, διαποτίζεται


3α

3α. Η Παναγία Οδηγήτρια. Σχέδιο έκτυπο. Μελάνη ερυθρή και μελανή, 58,5 × 38,5 εκ. 19ος αι. Βιομηχανικό χαρτί.

3β. Αναστάσιος Μαρινάς, Η Παναγία *η Ελεούσα*. Εικόνα στον ναό του Σωτήρος στα Άνω Πεδινά στο Ζαγόρι. 1884.



3β

4



4. Δημήτριος Πελεκάσης, Η Φιλοξενία του Αβραάμ, μολύβι σε χαρτί, 70 × 99 εκ. 1940-1950 (Συλλογή Βιβλιοθήκης Βελιμέζη).

συχνά από την επτανησιακή και κυρίως τη δυτική καλλιτεχνική παράδοση. Στο μεγάλων διαστάσεων σχέδιο με τη Φιλοξενία του Αβραάμ (Συλλογή Βιβλιοθήκης Βελιμέζη) (Εικ. 4), αν και ο εικονογραφικός τύπος ακολουθεί πρότυπο καθιερωμένο από τους παλαιολόγειους χρόνους, η οργάνωση του θέματος σε οριζόντιο άξονα υπαγορεύθηκε για τη χρήση του επάνω από θύρα, συνήθως της πρόθεσης. Η πρακτική αυτή, γνωστή ήδη από τους όψιμους βυζαντινούς χρόνους, εφαρμόζεται σταθερά και κατά τους μεταβυζαντινούς και υιοθετείται και από τους έλληνες ακαδημαϊκούς ζωγράφους του 20ού αιώνα, επιβεβαιώνοντας την αδιάλειπτη συνέχεια της μορφής του τέμπλου.

Σεβασμό στη μορφολογία και την εικονογραφία του εικονοστασίου φανερώνει και η εξαιρετική μακέτα με τη γενική όψη της διακόσμησης του τέμπλου του Αγίου Στυλιανού στη Θεσσαλονίκη, που υπογράφει ο Πολύκλειτος Ρέγκος (1903-1984)[20] το 1934, σήμερα σε ιδιωτική συλλογή. Στο χρωματισμένο σχέδιο, εκτός

της παραδοσιακής τριμερούς δομής του τέμπλου, τα γραπτά επιμήκη θωράκια, οι βυζαντινότροπες δεσποτικές εικόνες που επαναλαμβάνουν με νέα πνοή παλαιά αρχέτυπα, η νεωτερική απεικόνιση των προτομών των αποστόλων στο επιστύλιο, η τυπική παράσταση του Μυστικού Δείπνου επάνω από την Ωραία Πύλη, αλλά και η συνύπαρξη όλων των παραπάνω με τη δυτικότροπη παράσταση του Ευαγγελισμού της Παναγίας στο κεντρικό βημόθυρο, επιβεβαιώνουν την ισορροπία του δεξιοτέχνη ζωγράφου ανάμεσα στην παράδοση και την ανανέωση των εκφραστικών του μέσων. Με ανάλογη διάθεση ο Πολύκλειτος Ρέγκος «καινοτομεί» ως προς το ύφος και τη σύνθεση στο σύνολο του εκκλησιαστικού του έργου, όπως αποδεικνύεται και από την εντυπωσιακή μελέτη για την εικονογράφηση της αψίδας του ναού του Αγίου Δημητρίου Θεσσαλονίκης (1959)[21] (Εικ. 5), σήμερα στη Συλλογή Βιβλιοθήκης Βελιμέζη. Ενδιαφέρον είναι ότι στο σχέδιο διακρίνεται το λιτό προϋπάρχον τέμπλο του ναού με τις δεσποτικές εικόνες, δύο από τις οποίες, ο στηθαίος Χριστός Παντοκράτωρ, «ο Ψυχοσώστης», και ο άγιος Νέστωρ, ολόσωμος με εξάρτυση στρατιωτική, φέρουν την υπογραφή του Σπύρου Βασιλείου (1948), ενώ αυτήν του τιμώμενου αγίου Δημητρίου υπογράφει ο Αγήνορας Αστεριάδης (1948),[22] και οι δύο ζωγράφοι συμφοιτητές και συνοδοιπόροι του Π. Ρέγκου στο Σχολείο Καλών Τεχνών της Αθήνας.

Με ανάλογο προσανατολισμό, εξάλλου, ο Σπύρος Βασιλείου (1902/3-1985)[23] και ο Αγήνορας Αστεριάδης (1898-1977),[24] συχνά συνεργάτες οι δυο τους σε εκκλησιαστικές παραγγελίες, επιχειρούν τον διάλογο της παράδοσης με τη σύγχρονη καλλιτεχνική δημιουργία σε εικόνες και τοιχογραφίες. Περισσότερο ρηξικέλευθος ο πρώτος, ιδίως στη διακόσμηση του Αγίου Διονυσίου Αρεοπαγίτου στην Αθήνα (1936-1939), σχεδιάζει και ζωγραφίζει επίσης τις εικόνες και τις θύρες του εντυπωσιακού ξυλόγλυπτου τέμπλου του ναού, όπου ενίοτε «καινοτομεί» στη διάταξη των εικονογραφικών θεμάτων.[25] Αντιπροσωπευτικό δείγμα, δύο σχέδια από το αρχείο του ζωγράφου, η Γνέθουσα Παναγία στον οίκο της και η Συνάντηση της Παναγίας με την Ελισάβετ (Εικ. 6α-β), καμωμένα για τα αντίστοιχα εικονίδια που πλαισιώνουν την εικόνα του Ευαγγελισμού στο επιστύλιο του τέμπλου του Αγίου Διονυσίου. Ο Βασιλείου εύστοχα συνέθεσε τα τρία θέματα σε μία ενότητα προκειμένου να ανταποκριθεί στη διακόσμηση του ασυνήθιστα ψηλού θριγκού του νότιου πλευρικού τμήματος του τέμπλου,

5. Πολύκλειτος Ρέγκος, Η Πλατυτέρα. Προσχέδιο για την αψίδα του ναού του Αγίου Δημητρίου Θεσσαλονίκης, ακουαρέλα σε χαρτί, 74,5 × 54 εκ., 1959 (Συλλογή Βιβλιοθήκης Βελιμέζη).


5



6α

6α. Σπύρος Βασιλείου, Η Παναγία Γνέθουσα, σχέδιο με μολύβι (φωτογραφία από ιδιωτική συλλογή).

6β. Σπύρος Βασιλείου, Η Συνάντηση της Παναγίας με την Ελισάβετ, σχέδιο με μολύβι (φωτογραφία από ιδιωτική συλλογή).

6β



εμπρός από την πρόθεση. Εδώ ο Βασιλείου μπολιάζει με ευρηματικότητα την παράδοση, όταν εκατέρωθεν του Ευαγγελισμού, που εντάσσεται στη σειρά των εικόνων του Δωδεκαόρτου, παρεμβάλλει δύο παραπληρωματικές σκηνές, εμπνευσμένες από την ακολουθία του Ακαθίστου Ύμνου, εξαίροντας με επιτυχία τη συμβολή της Παρθένου στην Ενανθρώπιση του Θεού Λόγου. Εξάλλου, την ίδια δογματική αλήθεια υπηρετεί και η συμβολική παράσταση της Παναγίας Ρίζας του Ιεσσαί που κοσμεί τη θύρα της πρόθεσης στο κάτω τμήμα του τέμπλου του ναού, το σχέδιο της οποίας συγκαταλέγεται επίσης στη Συλλογή της Βιβλιοθήκης Βελιμέζη (Εικ. 7).

Ο Αγήνορας Αστεριάδης αντίστροφα, σε δύο ενυπόγραφες δεσποτικές εικόνες στο τέμπλο του Αγίου Βησσαρίωνος στη Λάρισα, μία του Χριστού Παντοκράτορος και η άλλη της βρεφοκρατούσας Παναγίας στον τύπο της Οδηγήτριας (1962),[26] ενώ παραμένει προσηλωμένος σε παλαιά και δόκιμα εικονογραφικά σχήματα, τα αποδίδει στο προσωπικό του νεοβυζαντινό ιδίωμα, δημιουργώντας μορφές εμφορούμενες από χάρη πνευματική, με ισχυρές αναφορές τόσο στη μεταβυζαντινή κληρονομιά της νεοελληνικής ζωγραφικής, όσο και στις αρχές της σύγχρονης τέχνης.

Ωστόσο, ανάμεσα στους νεοέλληνες ζωγράφους-εικονογράφους, μαχητικότερος εκφραστής του αιτήματος για γνήσια και άμεση συνέχεια της ελληνικότητας και θεμελιωτής της νεοβυζαντινής ζωγραφικής αναδείχθηκε με το κονδύλι και τη γραφίδα του ο Φώτης Κόντογλου (1895-1965),[27] ο οποίος υπήρξε και ο παραγωγικότερος όλων, για τούτο και θα εστιάσουμε στο δικό του παράδειγμα. Η θεματογραφία, η τεχνική και η τεχνοτροπία των εικοσιτεσσάρων εικονιδίων του Δωδεκαόρτου στο επιστύλιο του τέμπλου της Παντάνασσας στο Μοναστηράκι, τα οποία αναλαμβάνει να ζωγραφίσει με τον μαθητή του Γιάννη Τσαρούχη το 1932,[28] φανερώνουν αποκρυσταλλωμένο πλέον το νεοβυζαντινό εικαστικό του ύφος και συνειδητή στο εξής την αφοσίωσή του στην εκκλησιαστική ζωγραφική και στην παραδεδομένη εικονογραφία και τεχνική της.

Στα χρόνια που ακολούθησαν, ο Κόντογλου κατόρθωσε με μούσα την παράδοση να αποκαταστήσει τη συνέχεια της μεταβυζαντινής τέχνης με τη σύγχρονη καλλιτεχνική δημιουργία. Στις αναρίθμητες τοιχογραφίες και εικόνες του, που κοσμούν ναούς σε όλη την Ελλάδα αλλά και στο εξωτερικό, προστέθηκε πρόσφατα σειρά σχεδίων σε ιδιωτική συλλογή, μάρτυρες σιωπηροί αφενός της τεράστιας παραγωγής εικόνων «*διὰ χειρὸς*» Φ. Κόντογλου και μαθητών του και αφετέρου των τεχνικών μυστικών του εργαστηρίου του.[29] Τα σχέδια αυτά, όπως δηλοποιούν οι διαστάσεις και τα θέματά τους, στη συντριπτική τους πλειονότητα προορίζονταν για τη μεταφορά των θεμάτων τους σε εικόνες και θυρόφυλλα τέμπλων. Η μελέτη τους κατέδειξε ότι η θεματολογία των σχεδίων παραμένει

σταθερή στις επιταγές της παράδοσης, ενώ αντίθετα η τεχνολογία τους διαφοροποιείται σε σημεία, αξιοποιώντας τα σύγχρονα υλικά σε νέες τεχνικές μεθόδους.

Τέσσερα έκτυπα ανθίβολα της συλλογής ταυτίστηκαν πρόσφατα με τις ομόθεμες δεσποτικές εικόνες στο τέμπλο του ναού των Τεσσάρων Μαρτύρων στο Ρέθυμνο και χρονολογούνται με ασφάλεια στο 1955. Τρία από αυτά, ο Χριστός Παντοκράτωρ, η Παναγία του Πάθους (της Συλλογής Βιβλιοθήκης Βελιμέζη) (Εικ. 8α), και ο άγιος Ιωάννης ο Πρόδρομος, παρακολουθούν δόκιμους και αποκρυσταλλωμένους εικονογραφικούς τύπους καθιερωμένους από τους σπουδαίους Κρητικούς ζωγράφους του 15ου και του 16ου αιώνα.[30] Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί το σχέδιο με την Παναγία του Πάθους, καθώς εδώ ο Κόντογλου αναπαράγει με λιτότητα και συνέπεια ένα αγαπητό στην κρητική ζωγραφική θέμα, η δημιουργία του οποίου έχει εύστοχα συνδεθεί με το εργαστήριο του άξιου Κρητικού Ανδρέα Ρίτζου, ενώ γνώρισε μεγάλη απήχηση στις επόμενες γενεές καλλιτεχνών, όπως είναι ο Μιχαήλ Δαμασκηνός, ο Λαμπάρδος, ο Τζάνες, ο Σκορδίλης και ο Βίκτωρ. Αντίθετα, το τέταρτο σχέδιο της σειράς, αυτό των Τεσσάρων Μαρτύρων του Ρεθύμνου, Γεωργίου, Αγγελή, Μανουήλ και Νικολάου, ξεδιπλώνει την ικανότητά του να δημιουργεί νέους εικονογραφικούς τύπους, που, αν και στηρίζονται στην παράδοση, ανανεώνουν εικαστικά το λεξιλόγιό της.

Η μελέτη των παραπάνω σχεδίων, πέρα από την αυθύπαρκτη καλλιτεχνική τους αξία, μας παρέχει και άλλες έμμεσες, αλλά πολύτιμες για την εξέλιξη της θρησκευτικής ζωγραφικής πληροφορίες. Η διαπίστωση ότι τα περισσότερα από αυτά προορίζονταν για την κατασκευή εικόνων τέμπλου, και ειδικότερα της σειράς των δεσποτικών, δηλώνει ότι η οργάνωση και η τριμερής δομή του τέμπλου (βάση-θριγκός-επίστεψη), όπως αυτές διαμορφώθηκαν από τους μεσοβυζαντινούς χρόνους και καθιερώθηκαν κατά την οθωμανική περίοδο, παραμένουν έκτοτε αναλλοίωτες. Μορφολογικά, επομένως, δεν παρατηρούνται αλλαγές στο τέμπλο και τη διάταξη των εικονογραφικών του θεμάτων, παρά μόνον εξελίξεις που συγχωνεύονται σταδιακά από τα μεγάλα καλλιτεχνικά κέντρα της εποχής, όπως η Κρήτη, η Ήπειρος, τα Δωδεκάνησα και το Άγιον Όρος, ενώ στους παραδεδομένους κανόνες συμμορφώνονται και τα νεοβυζαντινού τύπου τέμπλα, συχνά πολυτελή ξυλόγλυπτα ή μαρμάρινα, του πρώτου μισού του 20ού αιώνα.[31]

Μια δεύτερη παρατήρηση που συνάγεται από τη μελέτη των ανθιβόλων και των αντίστοιχων εικόνων αφορά τόσο την επιλογή των εικονογραφικών θεμάτων, κυρίως των δεσποτικών εικόνων, όσο και την καθιερωμένη θέση τους στο τέμπλο. Για παράδειγμα, η αριθμητική υπεροχή μεγάλων σε διαστάσεις σχεδίων με παραστάσεις του Χριστού και της Θεοτόκου, που διαπιστώνεται στο σύνολο των σχεδίων-ανθιβόλων του 19ου και του 20ού αιώνα, και μάλιστα σε ποικίλους εικονογραφικούς τύπους, μαρτυρεί ότι τα δύο κύρια ιερά πρόσωπα της χριστιανικής

7. Σπύρος Βασιλείου, Η Παναγία Ρίζα Ιεσσαί. Μολύβι σε χαρτί, 116,5 × 45 εκ. 1938-1939 (Συλλογή Βιβλιοθήκης Βελιμέζη).

7







8α

8α. Φώτης Κόντογλου, Η Παναγία του Πάθους, ανθίβολο, μολύβι και χρώμα σε ριζόχαρτο. 100 × 70 εκ. 1955 (Συλλογή Βιβλιοθήκης Βελιμέζη).

8β. Η Παναγία του Πάθους. Δεσποτική εικόνα στον ναό των Αγίων Τεσσάρων Μαρτύρων στο Ρέθυμνο, 1955.

πίστης αφενός παραμένουν τα πιο αγαπητά στη συνείδηση των λαϊκών και επομένως τα πιο περιζήτητα στη θρησκευτική τέχνη, και αφετέρου η θεματολογία και κατ᾽ επέκταση το λειτουργικό και δογματικό περιεχόμενο του εικονοστασίου παραμένει επίσης αναλλοίωτο, με τη σταθερή τοποθέτηση των εικόνων του Χριστού δεξιά και της Παναγίας αριστερά, εκατέρωθεν της Ωραίας Πύλης. Στην κατεύθυνση αυτή συνηγορούν και τα ίδια τα σχέδια, όπως για παράδειγμα η συχνή απεικόνιση του αγίου Ιωάννη του Βαπτιστή, ο οποίος κατά κανόνα, ως πρόδρομος του Χριστού, τοποθετείται πλάι του στη σειρά των δεσποτικών, αλλά και η πληθώρα σχεδίων μεμονωμένων αγίων, οι οποίοι με την παρουσία τους ποικίλλουν τη θεματογραφία του τέμπλου, δικαιώνοντας τον ορθότερο πλέον χαρακτηρισμό του, από τα μεταβυζαντινά ιδίως χρόνια και εξής, ως «εικονοστασίου».

Συμπερασματικά, η μελέτη σχεδίων εργασίας και εικόνων τέμπλων απέδειξε ότι οι δύο ομάδες ζωγράφων που εξετάσαμε, αν και με διαφορετικές καταβολές, παιδεία, πρότυπα και τεχνοτροπικό εικαστικό λεξιλόγιο, υπηρέτησαν με την ίδια συνέπεια και σεβασμό την από αιώνες αποκρυσταλλωμένη παράδοση που αφορά τη μορφολογία, τον λειτουργικό ρόλο, το δογματικό περιεχόμενο και την εικονογραφία του τέμπλου. Πράγματι, στο σύνολο τους οι καλλιτέχνες αυτοί, εμπειρικοί και με έντονες δυτικές επιδράσεις στο ύφος τους οι πρώτοι, με

γνώση ακαδημαϊκή και με συνειδητή επιστροφή στα βυζαντινά πρότυπα οι δεύτεροι, «υποτάσσουν» την προσωπική καλλιτεχνική τους ταυτότητα στους κανόνες που ορίζει η εκκλησιαστική ζωγραφική και αφήνονται στην «καινοτομία» μόνον όταν η δημιουργική τους πνοή ενσωματώνεται αρμονικά, ζωοποιεί και συνομιλεί γόνιμα με την παράδοση.

---

1. Μπούρα, Τσιγκάγκου 1983, 22-33. *Εκ Χιονιάδων* 2004, 9-29. Κατσελάκη, Νάνου 2009, 21-44. Nanou 2011, 389-402. Κατσελάκη, Νάνου 2015, 671-696. Βασιλάκη 2015, 17-31.

2. Ειδικότερα για την τεχνολογία των ανθιβόλων βλ. Βασιλάκη 1995, 41 κ.ε.

3. Κατσελάκη, Νάνου 2009. Κατσελάκη, Νάνου 2009β, 299-326. *Anthivola* 2011, 11-22.

4. Μέρος των σχεδίων είναι γνωστό στην έρευνα, βλ. Μαργαρίτης 2013, Μαργαρίτης 2015, 71-77 (Α. Κατσελάκη, Μ. Νάνου), 79-87 (Μ. Ασφενταγάκης).

5. Χατζηδάκης 1987, 99-113, 129-130.

6. Για τους Χιονιαδίτες ζωγράφους βλ. Παΐσιος 1962. Μακρής 1981. *Εκ Χιονιάδων* 2004. Καμηλάκη-Πολυμέρου, Σκούρτης 2008, 89-190. Κατσελάκη, Νάνου 2009α, 21-44, 52-320 σποράδην.

7. Βλ. Κατσελάκη, Νάνου 2009α, 36-39. Ειδικά για τον Αναστάσιο Παπακώστα Μαρινά και το εργαστήριο των Μαρινάδων βλ. *Εκ Χιονιάδων* 2004, 9-13 (Μ. Νάνου). Νάνου 2005α, 155-178. Νάνου 2005β, 91-92.

8. Κατσελάκη, Νάνου 2009α, εικ. στις σ. 46-47. Κατσελάκη, Νάνου 2009β, 306-311, εικ. 12-19.

9. Κατσελάκη, Νάνου 2009α, εικ. 19.13 (Παναγία βρεφοκρατούσα). *Μουσείο Χιονιαδιτών* 2012, εικ. στη σ. 11 (άγιος Αθανάσιος).

10. Κατσελάκη, Νάνου 2009α, αριθ. 5, 90-99 (Α. Κατσελάκη).

11. Ό.π., αριθ. 15, 196-108 (Μ. Νάνου).

12. Ό.π., αριθ. 12, 160-175 (Μ. Νάνου).

13. Ό.π., αριθ. 16, 210-227 (Μ. Νάνου).

14. Βλ. αντιστοίχως, ό.π., αριθ. 4, σ. 89, εικ. 4.17 (Μ. Νάνου) και αριθ. 20, σ. 254-261, εικ. 20.9 (Α. Κατσελάκη). Να σημειωθεί ότι οι δύο δεσποτικές εικόνες στον ναό του Σωτήρος φέρουν την υπογραφή του Αναστασίου Παπακώστα Μαρινά.

15. Κατσελάκη, Νάνου 2009α, αριθ. 7 (Χριστός), 112-123, εικ. 7.1 (Παναγία) (Μ. Νάνου).

16. Βλ. ενδεικτικά, Γεωργιάδου-Κούντουρα 1984, 126-196. Στουφή-Πουλημένου 2007. Αλεξανδρή 2009. Μαργαρίτης 2013.

17. Καμπάνης 2003. Μαυρωτάς 2007. Μπαλτογιάννη, Μαυρωτάς 2009. Κατσελάκη 2013, 133-144.

18. Μπαλτογιάννη, Μαυρωτάς 2009, 14, 156.

19. Στουφή-Πουλημένου 2013α, 104-114, με προηγούμενη βιβλιογραφία.

20. Για το ζωγράφο βλ. Γεωργιάδου-Κούντουρα 1984, 159-161. Κολοκοτρώνης 2013, 200-212. Για τη μακέτα βλ. Αλεξανδρή 2009, αρ. 34 (Ι. Αλεξανδρή).

21. Κολοκοτρώνης 2013, εικ. στη σ. 204.

22. Γεωργιάδου-Κούντουρα 1984, 158, εικ. 150-151 και σ. 147, αντιστοίχως.

23. Νάνου, Φριλίγκος 2013, 185-195, όπου η παλαιότερη βιβλιογραφία.

24. Οράτη 1998. Οράτη 2011. Στουφή-Πουλημένου 2013β, 168-180.

25. Ειδικότερα για τον Σπ. Βασιλείου βλ. στον παρόντα τόμο, 157-174 (Μ. Νάνου).

26. Παναγιωτουνάκου-Πατσουμά 1998, 35, εικ. 148-149.

27. Ζίας 1991. Κατσελάκη, Νάνου 2013α, 148-164. Μαργαρίτης 2015, με συγκεντρωμένη την προγενέστερη βιβλιογραφία.

28. Ζίας 1991, 27, εικ. 116-135.

29. Κατσελάκη, Νάνου 2015α, 671-696.

30. Κατσελάκη, Νάνου 2015β, 71-77, εικ. 1-8.

31. Γραίκος 2011, 583-588. Βλ. επίσης στον παρόντα τόμο, 79-90 (Ν. Γραίκος).



Drawings and iconostases icons from the 19th to the 20th century: keeping tradition alive

From the rich archival material of working drawings (*anthivola*), which is linked with the technology of religious painting, the Makris – Margaritis Collection and the Velimezis Library (2nd section of the Velimezis Collection) are distinguished by the numerical superiority of drawings for iconostases icons and the wide time span these cover. These drawings comprise two series: the first series comes from the archive of the experienced painter Anastasios Papakostas Marinas and of his sons Christodoulos and Thomas, from Chioniades in Epirus, and is dated to the nineteenth century, while the second includes twentieth-century drawings 'by the hand' of academic artists of the 1930s generation.

In the Velinezis – Makris – Margaritis Collection – today in the Collection of the Aikaterini Laskaridis Foundation – the identification of drawings and iconostases icons attests that the painters in the Marinas family followed tradition in the sectors of technology and iconography, while they attuned to then current developments in ecclesiastical painting, even which this moves away stylistically from the Byzantine tradition. With starting point a markedly vernacular style, in the echo of the Post-Byzantine heritage, they adopted traits of 'Athonite painting' and ended up adopting a naturalistic artistic idiom under the influence of Neo-Russian religious painting.

By contrast, in the early twentieth century inspired Modern Greek painters, such as Spyros Papaloukas, Fotis Kontoglou, Spyros Vassiliou, Agenor Asteriadis and Polyklitos Rengos, discovered the art of the Byzantine and Post-Byzantine master-painters of Mount Athos, the Meteora, Mystras. They refuted the artistic modes of the Nazarene and Neo-Russian style, and boldly turned towards tradition, establishing the so-called 'Neobyzantine' idiom. The study of their drawings in the Velimezis Collection, especially those related to iconostases icons, reveals their respect for established iconographic types and their effort to enhance Byzantine art as a European art, through the renewal of its artistic modes.

To conclude, study of the drawings and iconostases icons has shown that the two groups of painters, although with different roots and expressive means, served with the same constancy the tradition that had been crystallized for centuries, with regard to the morphology, the liturgical role, the doctrinal content and the iconography of the iconostasis.

Andromachi Katselaki, *PhD in Byzantine Archaeology and Art History*
Maria Nanou, *MA in the History of Byzantine Art*

ΙΩΑΝΝΗΣ ΦΡΙΛΙΓΚΟΣ

Κωνσταντίνος Αρτέμης: Η προβολή της ψυχής του ζωγράφου επάνω σε «ανέγγιχτες» εικόνες τέμπλων

Να γιατί ευγνωμονώ τους ζωγράφους. Για την ευγνωμοσύνη που δείχνουν κι εκείνοι απέναντι στην ύλη και στις δυνατότητες που τους προσφέρει να τη μετασχηματίζουν και να της δίνουν έναν αέρα –μη φοβόμαστε τον όρο– αθανασία.

Οδυσσέας Ελύτης

Ο Κωνσταντίνος Αρτέμης (1878-1972) την ύλη την εννοούσε όχι ως καταναλωτής, αλλά ως μύστης αισθήσεων και πίστεως. Χρόνια περνούσε τις ώρες του με τις εικόνες που φιλοτεχνούσε στο εργαστήρι του, εικόνες αιωνόβιες σχεδόν σήμερα, αλλά φρέσκιες ακόμη από τα χείλη εκείνων που τις ασπάστηκαν.

Στην παρούσα μελέτη αναφερόμαστε σε δεσποτικές εικόνες του Κ. Αρτέμη σε δύο ναούς: στον Άγιο Βασίλειο της οδού Μετσόβου στην Αθήνα και κυρίως στις δύο εικόνες από το μοναστήρι της Αγίας Τριάδας στην Αίγινα, οι οποίες για πρώτη φορά παρουσιάζονται, εκτός του μοναστηριού, στην Έκθεση στο Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού της Θεσσαλονίκης.

1



1. Άγιος Βασίλειος οδού Μετσόβου. Το τέμπλο.



2



3



4

Στον ναό του Αγίου Βασιλείου στην οδό Μετσόβου αγιογραφεί, το έτος 1934, τις δεσποτικές εικόνες του τέμπλου (Εικ. 1), καθώς και τις τοιχογραφίες του ναού, δημιουργώντας ένα ενιαίο οργανικό-καλλιτεχνικό σύνολο. Πιο συγκεκριμένα, ζωγραφίζει τις εικόνες του Χριστού (111 × 65 εκ.), της Παναγίας (111 × 65 εκ.), του Προδρόμου (111 × 65 εκ.), του αγίου Βασιλείου (111 × 65 εκ.), του αποστόλου Ανδρέα (111 × 65 εκ.), του Ιωάννη του Χρυσοστόμου (111 × 65 εκ.), της αγίας Βαρβάρας (111 × 65 εκ.), των αγίων Αναργύρων (111 × 58 εκ.), των Ταξιαρχών (111 × 65 εκ.), και της αγίας Άννας (111 × 65 εκ.). Επίσης, ζωγραφίζει τους αρχαγγέλους Μιχαήλ (128 × 68 εκ.) και Γαβριήλ (130 × 66 εκ.) στις θύρες της πρόθεσης και του διακονικού, αντίστοιχα. Όλες οι εικόνες είναι ελαιογραφίες σε ξύλο και ενυπόγραφες: *1934, Κ. Ἀρτέμης*.

Ο Χριστός

Ο Χριστός (Εικ. 5) παριστάνεται ολόσωμος, καθισμένος σε μαρμάρινο θρόνο, στον τύπο του Παντοκράτορος.



5



6



7

Η Παναγία

Η Θεοτόκος (Εικ. 4) εικονίζεται καθισμένη σε θρόνο και κρατάει τον μικρό Χριστό στην αριστερή της πλευρά.

Ο άγιος Ιωάννης ο Πρόδρομος

Ο Πρόδρομος (Εικ. 6) εικονίζεται όρθιος και ολόσωμος, σε στάση contrapposto. Τη στάση του Προδρόμου χαρακτηρίζει η λεπτότητα και η χάρη.

Ο άγιος Βασίλειος

Απεικονίζεται όρθιος, ολόσωμος και μετωπικός (Εικ. 3). Πρότυπα της εικόνας υπήρξαν οι εικόνες του αγίου στον Άγιο Βασίλειο στην Τρίπολη (1918) και κυρίως στον Άγιο Βασίλειο στου Ρουφ (1929).[1]

Ο άγιος Ιωάννης ο Χρυσόστομος

Ο ιεράρχης δεν απεικονίζεται μετωπικός (Εικ. 2), όπως συνηθίζεται στη μεταβυζαντινή τέχνη, αλλά σε στάση contraposto τριών τετάρτων.[2]



8



9



10

Ο απόστολος Ανδρέας

Απεικονίζεται όρθιος, ολόσωμος και μετωπικός (Εικ. 7).

Οι άγιοι Ανάργυροι

Οι ιαματικοί άγιοι απεικονίζονται ολόσωμοι· τους χαρακτηρίζει το άνωθεν βλέμμα και οι υπέροχες προσωπογραφίες τους, ιδιαίτερα του Κοσμά.[3]

Στις θύρες της πρόθεσης και του διακονικού εικονίζονται:

Ο αρχάγγελος Μιχαήλ

Παριστάνεται ολόσωμος (Εικ. 9)· με το δεξί του χέρι κρατάει τη ρομφαία και με το αριστερό δείχνει τον ουρανό.

Ο αρχάγγελος Γαβριήλ

Και ο Γαβριήλ παριστάνεται ολόσωμος (Εικ. 11)· με το ένα χέρι να κρατάει κρίνο, σύμφωνα με τη δυτική παράδοση, ενώ με το ανασηκωμένο αριστερό



11



12

δείχνει τον ουρανό. Η εικόνα ξεχωρίζει για τα ωραία χρώματα και τον άφθαστο ιδεαλισμό της.

Τα σχέδια του αρχαγγέλου Μιχαήλ (Εικ. 8) και του αρχαγγέλου Γαβριήλ (Εικ. 12), που ανήκουν σε ιδιωτική συλλογή, παρουσιάζονται για πρώτη φορά στην Έκθεση του Μ.Β.Π.

Η τεχνοτροπία και η τεχνική των εικόνων παραπέμπουν στο ναζαρηνό κίνημα. Τις επιδράσεις από την τέχνη των Ναζαρηνών τις παρατηρούμε στο πλάσιμο, στη φυσιοκρατική απεικόνιση των μορφών, στην ιδεαλιστική απόδοση των προσώπων, στην ακαδημαϊκή επιτήδευση στις στάσεις των σωμάτων, με τον ρεαλισμό των γυμνών μερών στα χέρια και στα πόδια με έντονες τις φλέβες, όπως επίσης και στον σκιοφωτισμό, στη μαλακή και όχι σχηματοποιημένη πτυχολογία των ενδυμάτων, που παραπέμπει στον χώρο της δυτικής παράδοσης, στην τρισδιάστατη-αναγεννησιακή προοπτική και, τέλος, στη χρήση της τεχνικής της ελαιογραφίας σε αντικατάσταση της αυγοτέμπερας των βυζαντινών και των μεταβυζαντινών αγιογράφων.

14. Μονή Αγίας Τριάδας (Αγίου Νεκταρίου) στην Αίγινα. Το παρεκκλήσι των λειψάνων.



14



13

Στο παλαιό μοναστήρι της Αγίας Τριάδας (Αγίου Νεκταρίου) στην Αίγινα, στο τέμπλο του παρεκκλησίου των λειψάνων, βρίσκονταν μέχρι το 2011 δύο εικόνες του Κωνσταντίνου Αρτέμη, ο Χριστός και η Παναγία, Μήτηρ Θεού. Είναι ελαιογραφίες σε ξύλο, διαστ. 100 × 44 εκ., ενυπόγραφες και χρονολογημένες: *Κ. Αρτέμης 1952.* Αργότερα αντικαταστάθηκαν από δύο άλλες (Εικ. 13) και σήμερα φυλάσσονται σε ειδικό χώρο.

Ο Χριστός (Εικ. 12) απεικονίζεται όρθιος και ολόσωμος. Έχει το δεξί του χέρι σε στάση ευλογίας, ενώ στο αριστερό κρατάει μισοτυλιγμένο ειλητάριο, στην άκρη του οποίου ξεχωρίζουμε σε μικρογράμματη γραφή την επιγραφή: *Αγαπήσεις τον πλησίον σου ως σεαυτόν*. Φοράει κόκκινο ποδήρη χιτώνα και μπλε ιμάτιο, τα οποία καταλήγουν σε χρυσό ανάγλυφο σιρίτι. Το σώμα του είναι σε στάση contrapposto. Φέρει ένσταυρο φωτοστέφανο με την επιγραφή *Ο ΩΝ*, ενώ στο χρυσό κάμπο τα συμπιλήματα *IC - XC*. Ο Ιησούς βρίσκεται μπροστά από κάμπο με στάχυα. Η παράσταση συνδέεται αγιογραφικά με το χωρίο του κατά Μάρκον Ευαγγελίου που διαβάζεται το πρώτο Σάββατο των νηστειών, στην εορτή των αγίων Θεοδώρων (Ψυχοσάββατο) και οι πιστοί προσφέρουν τους σπόρους του σιταριού (κόλλυβα) στις ψυχές των κεκοιμημένων. Το βιβλικό χωρίο του Μάρκου (β΄, 23) έχει ως εξής: *Καὶ ἐγένετο παραπορεύεσθαι αὐτὸν ἐν τοῖς σάββασι διὰ τῶν σπορίμων, καὶ ἤρξαντο οἱ μαθηταὶ αὐτοῦ ὁδὸν ποιεῖν τίλλοντες τοὺς στάχυας* (Ένα

Σάββατο συνέβη να βαδίζει μέσα σε σπαρμένα χωράφια και οι μαθητές του, κατά την πορεία, άρχισαν να κόβουν τα στάχυα). Επίσης στο κατά Ιωάννην Ευαγγέλιο (ς΄, 35) αναφέρεται: *εἶπε δὲ αὐτοῖς ὁ Ἰησοῦς· ἐγὼ εἰμὶ ὁ ἄρτος τῆς ζωῆς*. Τέλος, στην ακολουθία του Ακαθίστου Ύμνου αναφέρεται: *Στάχυν ἡ βλαστήσασα τὸν θεῖον, ὡς χώρα ἀνήροτος σαφῶς, χαῖρε ἔμψυχε τράπεζα, ἄρτον ζωῆς χωρήσασα*. Ενδιαφέρουσες ερμηνείες για τον εικονογραφικό αυτό τύπο του Χριστού δίνει ο Ν. Γραίκος σε αντίστοιχη εικόνα του Αρτέμη, που βρίσκεται στην Κύμη Ευβοίας.[4] Ο χρυσός κάμπος στο επάνω μέρος της εικόνας, καθώς και μέρος από τα χρυσά σιρίτια, έχουν δεχθεί επιζωγραφήσεις. Η ιδεαλιστική απόδοση του προσώπου και η στάση του σώματος του Χριστού, τα λαμπερά χρωματολογικά ενδύματα με τη μαλακή πτυχολογία, κατατάσσουν την εικόνα του Χριστού στην Αίγινα στις «ναζαρηνές» εικόνες που ακολουθούν το δυτικότροπο αυτό ρεύμα εντός του ελλαδικού χώρου. Κάτω δεξιά διαβάζουμε την επιγραφή του δωρητή: *Ἀφιέρωμα Ἑλένης Ἰ. Ἀλμπάντη ὑπὲρ τῶν Ἀδελφῶν της Εὐαγγέλου, Δημητρίου καὶ Μαρίας*. Κάτω αριστερά η υπογραφή του ζωγράφου και η χρονολόγηση της εικόνας: *Κ. Ἀρτέμης 1952*. Η εικονογράφηση έγινε με δωρεά της κόρης του ζωγράφου.

Η Παναγία (Εικ. 14) απεικονίζεται ολόσωμη, όρθια, σε στάση τριών τετάρτων κρατώντας προστατευτικά και στοργικά στην αγκαλιά της τον μικρό Χριστό. Αποδίδεται φυσιοκρατικά, με ιδεαλιστικό πρόσωπο, πολύ κοντά στις μαντόνες του Ραφαήλ της δυτικής παράδοσης. Φοράει μπλε χιτώνα και κόκκινο ιμάτιο με παρυφές που κοσμούνται με χρυσά ανάγλυφα σιρίτια. Φέρει λευκό κεφαλόδεσμο, ενώ το θερμό κόκκινο μαφόριο συνομιλεί συμπληρωματικά με τη σμαραγδένια πράσινη φόδρα. Ο μικρός Χριστός, ασφαλής στην αγκαλιά της μητέρας του, φοράει λευκό χιτώνα, ενώ σε αντίθεση με την Παναγία, κοιτάζει κατάματα τον πιστό. Και οι δύο φέρουν φωτοστέφανο, ενώ στον χρυσό κάμπο αναγράφεται η συντομογραφία *ΜΡ - ΘΥ*. Η Παναγία αποδίδεται μπροστά από κάμπο με ολάνθιστους κρίνους. Αγιογραφική θεμελίωση του θέματος έχουμε στην ακολουθία του Ακαθίστου Ύμνου, όπου ο ποιητής αναφέρεται στη Θεοτόκο ως *ἄνθος τὸ ἀμάραντον* και *χαῖρε ἡδύπνοον κρίνον Δέσποινα, πιστοὺς εὐωδιάζον· θυμίαμα εὔοσμον, μύρον πολύτιμον* και *χαῖρε, τὸ ἄνθος τῆς ἀφθαρσίας*. Επίσης σε όλους τους θρησκευτικούς πίνακες της Αναγέννησης η Παναγία στη σκηνή του Ευαγγελισμού συνδέεται με το άνθος του κρίνου, σύμβολο της αγνότητας. Ενδιαφέρουσες ερμηνείες για τον εικονογραφικό αυτό τύπο δίνει ο Ν. Γραίκος σε όμοια εικόνα που υπάρχει στην Κύμη[5]. Η εικόνα μας ανήκει και αυτή στις «ναζαρηνές». Ο χρυσός κάμπος και μέρος των ενδυμάτων της Παναγίας έχουν δεχθεί επιζωγράφηση. Κάτω δεξιά διαβάζουμε την επιγραφή: *Ἑλένης Ἰ. Ἀλμπάντη εἰς μνήμην Ἀναστασίας Ἰ. Ἀλμπάντη*. Κάτω αριστερά η υπογραφή του ζωγράφου και η χρονολόγηση της εικόνας: *Κ. Ἀρτέμης 1952*.

15



Οι εικόνες του Χριστού και της Παναγίας του Κ. Αρτέμη κατατάσσονται σε δύο κατηγορίες.

Στην πρώτη ο Χριστός και η Παναγία αποδίδονται ένθρονοι και εικονογραφικά προσεγγίζουν τη μεταβυζαντινή παράδοση (στους ναούς Αγίου Βασιλείου Τρίπολης, Αγίας Σοφίας Μερόπειου Ιδρύματος, Αγίου Αντωνίου Σπετσών, Αγίου Βασιλείου οδού Μετσόβου και Αγίας Αικατερίνης Καστέλας στον Πειραιά). Στη δεύτερη ο Χριστός και η Παναγία παριστάνονται ολόσωμοι, όρθιοι σε στάση contrapposto (στους ναούς Αγίου Κωνσταντίνου στον Πειραιά, Αγίου Βικεντίου Καστέλας, επίσης στον Πειραιά, στο θωρηκτό «Αβέρωφ», στη μονή Αγίας Τριάδας/Αγίου Νεκταρίου στην Αίγινα). Οι λοιποί άγιοι εικονίζονται όρθιοι, ολόσωμοι και όχι μετωπικοί, όπως συνηθίζεται στη μεταβυζαντινή τέχνη. Συνήθως απεικονίζονται σε στάση τριών τετάρτων για περισσότερη κίνηση.

Ο Κ. Αρτέμης στις μορφές του δημιουργεί έντονα συναισθήματα. Ο υπερτονισμός του συναισθήματος είναι από τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του ναζαρηνού κινήματος, στο οποίο ανήκει και το οποίο υπηρετεί ο ζωγράφος. Η εικόνα γίνεται στο σύνολό της ένας καθρέφτης του ορατού κόσμου. Η ζωγραφική του επιφάνεια αποτελεί πλέον ένα παράθυρο της πραγματικότητας. Πρόκειται για ένα εικαστικό επίτευγμα, στο οποίο συνέβαλε καθοριστικά η χρήση της ελαιογραφίας, της τεχνικής δηλαδή που αντικατέστησε την αυγοτέμπερα των Βυζαντινών. Ακολουθώντας τη ναζαρηνή τεχνοτροπία προσάρμοσε το έργο του στα μέτρα και τα όρια του ανθρώπου προσπερνώντας την ορθόδοξη βυζαντινή τέχνη, η οποία έβλεπε την αγιογραφία ως μυστηριώδη αντανάκλαση του μεταφυσικού κόσμου. Τα ιερά πρόσωπα απεικονίζονται με ρεαλισμό ως κοινοί άνθρωποι, με τα συναισθήματά τους να εκφράζονται άμεσα. Προβάλλονται δηλαδή ο πόνος, η ομορφιά και η χαρά των εικονιζομένων. Συμπερασματικά τα έργα του Κ. Αρτέμη, ακολουθώντας τη δυτική θρησκευτική τέχνη, είναι γαλήνια, αρμονικά, μα πάνω απ' όλα ανθρωποκεντρικά, γεγονός που συντελεί στην ευκολότερη πρόσληψή τους από τους προσκυνητές.

Τα χρώματα που χρησιμοποιεί είναι δυνατά και έντονα, με κυρίαρχα το μπλε, το γαλάζιο, το κόκκινο, το κίτρινο, αποχρώσεις δηλαδή που υποδηλώνουν έντονα την επίδραση της ρωσικής εκκλησιαστικής ζωγραφικής. Χαρακτηριστική είναι επίσης η τεχνική με την οποία χειρίζεται χρωματικά τις συνθέσεις του, με διαφανείς επιστρώσεις που δίνουν την αίσθηση της διαύγειας και ενός παλλόμενου φωτός. Η τεχνική αυτή σχετίζεται πολύ με την τεχνική που εφάρμοσε ο A. Ivanov, ήδη από τα μέσα του 19ου αιώνα, σε υδατογραφίες με βιβλικά θέματα, όπως *Ο Άγγελος εμφανίζεται στον Προφήτη* (Μόσχα, Πινακοθήκη Τρετιακόφ). Από την άποψη της τεχνοτροπίας ο Αρτέμης επηρεάζεται σημαντικά από τη ρωσική τέχνη του 19ου αιώνα και τον ρεαλιστικό χαρακτήρα της.[6] Η προσέγγισή του έχει

περισσότερες πνευματικές συνδηλώσεις και σχετίζεται με την ανακάλυψη της θεολογίας της εικόνας από Ρώσους λογίους και αρχαιολόγους του 19ου αιώνα, όπως ο Λεωνίδας Ουσπένσκυ. Όπως και άλλοι ζωγράφοι σε διάφορες εποχές, έτσι και ο Αρτέμης –έχοντας παγιώσει ορισμένους τύπους μορφών και παραστάσεων ενός ευρύτερου εικονογραφικού προγράμματος– τους μεταφέρει σε ανθίβολα που τον βοηθούν στην πιστή αντιγραφή των συνθέσεων στις επιφάνειες των τοίχων ή στις φορητές εικόνες ανάλογα με τις παραγγελίες που δεχόταν. Την παραπάνω παρατήρηση επιβεβαιώνει το πλήθος των σχεδίων του ζωγράφου, από τα οποία μια σειρά δώρισε το ζεύγος Σταμάτη και Ουρανίας Ιωαννίδου (το γένος Αρτέμη), γαμπρός και κόρη του ζωγράφου αντίστοιχα, στην Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου, ενώ άλλα (μαζί με το κασελάκι, τα χρώματα και τα πινέλα του) υπάρχουν σε ιδιωτικές συλλογές.

Περιχυμένος κυανό, χρυσά, ώχρες και μπλε του κοβαλτίου, ο ζωγράφος Κωνσταντίνος Αρτέμης φευγάτος πάει ψηλά τον ανήφορο για λίγο σύννεφο. Στην τέχνη όπως και στα όνειρα δεν γερνάει κανείς…

---

1. Στην αφιερωτική επιγραφή της εικόνας διαβάζουμε: *Ἀφιέρωμα Γεωργίου καὶ Μόσχας Καρυστινάκη*. Ο Γεώργιος Καρυστινάκης ήταν αδελφός του Λεωνίδα Καρυστινάκη, πατέρα της ζωγράφου Νίκης Καραγάτση και παππού της Μαρίνας Καραγάτση, κόρης του γνωστού μυθιστοριογράφου.

2. Στην αφιερωτική επιγραφή διαβάζουμε: *Ἀφιέρωμα Εὐριπίδου Κουτλίδου*. Ο Ευρ. Κουτλίδης ήταν συλλέκτης έργων τέχνης και κληροδότησε τη συλλογή του στην Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου.

3. Στην αφιερωτική επιγραφή διαβάζουμε: *Οἰκ. Ἀριστοτέλους Βλασοπούλου*. Η Μόσχα Βλασοπούλου ήταν η σύζυγος του αδερφού του Γιάννη Τσαρούχη. Από τις αφιερωτικές επιγραφές στις παραπάνω εικόνες του Αγίου Βασιλείου της οδού Μετσόβου προκύπτει ότι η αστική και καλλιτεχνική αθηναϊκή κοινωνία της εποχής συμμετείχε ενεργά στην ολοκλήρωση της αγιογράφησης του ναού.

4. Γραίκος - Φουστέρης 2013.

5. Ό.π.

6. Ο Νικόλαος Γραίκος, στη διδακτορική του διατριβή *Ακαδημαϊκές τάσεις της εκκλησιαστικής ζωγραφικής στην Ελλάδα κατά τον 19ο αιώνα, πολιτισμικά και εικονογραφικά ζητήματα*, παρατηρεί για το σύνολο του έργου του Κωνσταντίνου Αρτέμη, τοιχογραφίες και φορητές εικόνες, ότι ο ζωγράφος μας από την άποψη της εικονογραφίας διαθέτει τεχνική άνεση και τολμά να πραγματευθεί πολυπρόσωπα εικονογραφικά θέματα, βασιζόμενος όμως στη νεότερη εκκλησιαστική εικονογραφία, κυρίως της ρωσικής τέχνης, όπως αυτή διαμορφώνεται από τους ρώσους ρεαλιστές του 19ου και των αρχών του 20ού αιώνα Alexander Andreyevich Ivanov (186-1858), Ilya Repin (1844-1930), Mikhail Vrubel (1856-1910) κ.ά. Η εισαγωγή αυτής της εικονογραφίας στην Ελλάδα, από ζωγράφους όπως ο Αρτέμης και από αγιορείτικα εργαστήρια, γίνεται με καθυστέρηση αρκετών δεκαετιών, εδραιώνεται όμως και κυριαρχεί για πολλά χρόνια στην αγιογράφηση των ναών μαζί με την αντίστοιχη δυτική εικονογραφία.



Constantinos Artemis: the projection of the painter's soul upon 'untouched' iconostases icons

Constantinos Artemis was one of the last Greek academic painters in the Western style. Influenced by the art of the Nazarenes, he began his career in the late nineteenth century and was active until the third quarter of the twentieth. He was awarded a scholarship that took him to the School of Religious Painting of the Imperial Academy of Fine arts in Saint Petersburg. From his enormous oeuvre as an icon-painter, represented in fifty-five churches throughout Greece, our research focuses on the work in two churches and specifically the despotic icons of their iconostases.

Artemis creates intense emotions in his figures. Over-emphasis of emotion is one of the particular traits of the Nazarene movement, to which the painter belongs. The icon becomes as a whole a mirror of the visible world. This is an artistic achievement to which the use of oil-painting, the technique that replaced the egg tempera of the Byzantines, made a decisive contribution.

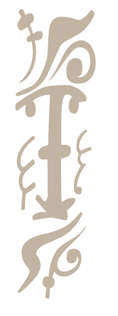
The colours of Artemis's palette are strong and vibrant, dominated by blue, light blue, red and yellow, shades that reveal the influence of Russian ecclesiastical painting. Artemis's works, following Western religious art, are serene, harmonious and primarily anthropocentric, which makes them easier to accept.

Ioannis Friligos
PhD in Byzantine Archaeology and Art

ΓΙΩΡΓΟΣ ΜΥΛΩΝΑΣ

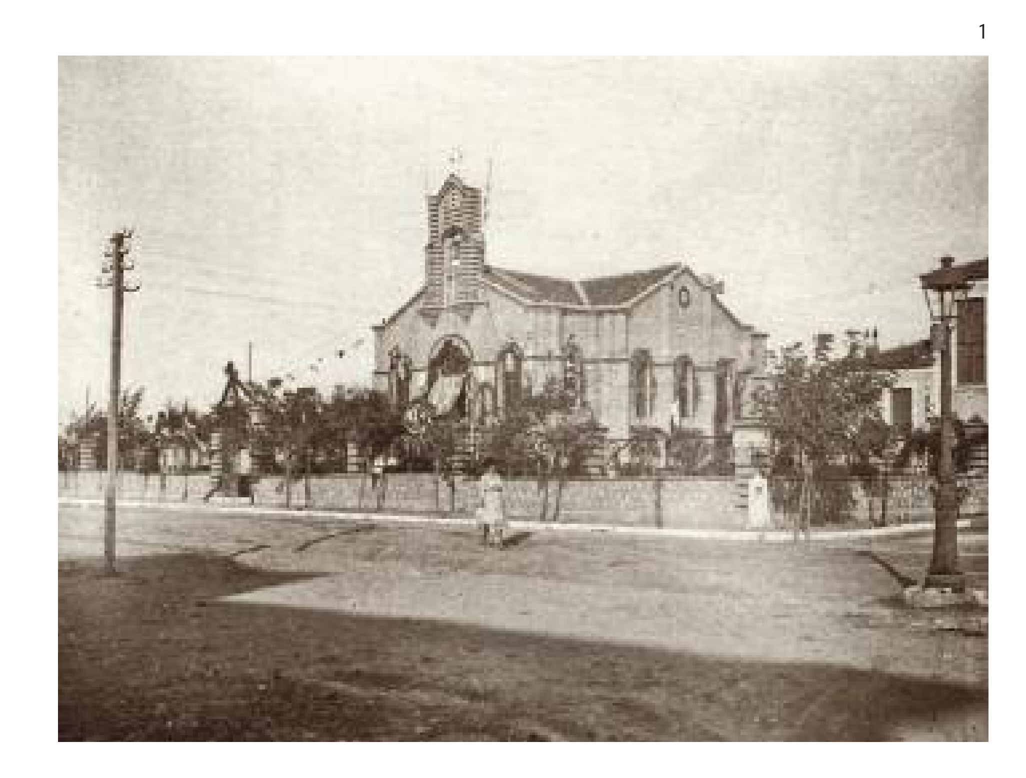
Το τέμπλο που αποκαθηλώθηκε λόγω γούστου

Μια πρόταση για την αποκατάσταση του πλήρους εικονογραφικού έργου του Κωστή Παρθένη στον ναό του Αγίου Αλεξάνδρου Παλαιού Φαλήρου



Το 2017 συμπληρώνεται μισός αιώνας από τον θάνατο του μεγάλου Έλληνα ζωγράφου Κωστή Παρθένη (1878-1967) και ένας αιώνας από την εικονογράφηση του πρώτου ναού του Αγίου Αλεξάνδρου Παλαιού Φαλήρου, το μεγαλύτερο μέρος του οποίου ιστόρησε ο Παρθένης. Τα δύο αυτά ορόσημα αποτελούν μια διπλή επετειακή, αν μπορεί να την ονομάσει κανείς έτσι, υπόμνηση, που συνδέεται άρρηκτα με τη νεότερη ιστορία του Ελληνισμού και η οποία, όπως συμβαίνει σε πλήθος περιπτώσεων, έχει παραδοθεί στη λήθη. Το παρόν άρθρο έχει λοιπόν διπλό σκοπό. Αφενός να αποτίσει ελάχιστο φόρο τιμής στη μνήμη του Παρθένη και αφετέρου να γνωστοποιήσει ευρέως την περιπέτεια των φορητών εικόνων του Δωδεκαόρτου, οι οποίες απομακρύνθηκαν από τον ναό και απόκεινται σήμερα στην Εθνική Πινακοθήκη-Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου.

1



1. Ο αρχικός ναός του Αγίου Αλεξάνδρου στη διασταύρωση των οδών Αλκυόνης και Αγίου Αλεξάνδρου, Παλαιό Φάληρο (φωτογραφία από ιδιωτική συλλογή).

Ο ναός του Αγίου Αλεξάνδρου

Στο Παλαιό Φάληρο ο Παρθένης θα εικονογραφήσει με φορητές εικόνες και πίνακες τον νεόδμητο (1916), μικρό ναό του Αγίου Αλεξάνδρου[1] την εποχή της καλλιτεχνικής του ωριμότητας, σε ηλικία περίπου σαράντα ετών, και σε μια πολιτική περίοδο που διέπεται έντονα από τις αρχές του βενιζελισμού, με τον οποίο συνδέεται ο «Ἀστικός Σύνδεσμος Παλαιοῦ Φαλήρου». Ο Σύνδεσμος αυτός είχε μόλις διαδεχθεί τον «Κτηματικόν Σύνδεσμον», ο οποίος την Κυριακή 14 Ιουνίου του 1915 είχε συζητήσει «περὶ θεραπείας ζητήματος πρωτίστης ἀνάγκης τῆς κωμοπόλεως Παλ. Φαλήρου, δηλ. περὶ ἱδρύσεως ἐνοριακοῦ ναοῦ, οὗ στερεῖται... Ἡ Γεν. Συνέλευσις ἔλαβε τὴν ἀπόφασιν νὰ προβῇ ἀμέσως τώρα εἰς τὴν ἀνέγερσιν Ναοῦ καθιερωμένου εἰς τὸ ὄνομα τοῦ "Ἁγίου Ἀλεξάνδρου" ἐπὶ οἰκοπέδου κληροδοτηθέντος εἰς τὸν Κτηματικὸν Σύνδεσμον ἀπὸ διετίας ὑπὸ τῆς κ. Κοντοσταύλου».[2]

Ο «Κτηματικός Σύνδεσμος» είχε αποκτήσει το οικόπεδο,[3] στο οποίο επρόκειτο να οικοδομηθεί ο ναός του Αγίου Αλεξάνδρου, μόλις έντεκα μήνες πριν,[4] χάρη στη δωρεά της Αγγελικής Α. Κοντοσταύλου (1860-1948),[5] κόρης του νομικού, διπλωμάτη και πολιτικού Αλεξάνδρου Α. Κοντοσταύλου (1825-1909), η οποία παραχώρησε το τμήμα αυτό της περιουσίας της εις μνήμην του πατέρα της. Η οικογένεια Κονστοσταύλου συνδεόταν με την ευρύτερη περιοχή του Φαλήρου και τον Πειραιά από την ίδρυση του Κράτους και ακόμα πιο πριν. Ήταν ιδιαιτέρως φιλότεχνη και εξασφάλιζε υποτροφίες σε ικανούς ζωγράφους που ενδιαφέρονταν να φοιτήσουν στο Σχολεῖον τῶν Τεχνῶν.[6] Αντίστοιχα, στον «Ἀστικόν Σύνδεσμον» συμμετείχαν ο στενός συνεργάτης του Ελευθερίου Βενιζέλου, υπουργός και αργότερα πρωθυπουργός (1924-1925) Ανδρέας Μιχαλακόπουλος (1875-1938),[7] ο καθηγητής της Ιατρικής και ακαδημαϊκός Μαρίνος Γερουλάνος (1867-1960),[8] ο φαρμακοποιός και βιομήχανος Παναγιώτης Μαρινόπουλος (1878-1968), ο επιχειρηματίας Κάρολος Φιξ (1865-1922), καθώς και άλλοι επιφανείς της εποχής, συνολικά σαράντα τέσσερις κάτοικοι των Αθηνών[9] «ἔχοντες ἰδιοκτησίας ἐν Παλαιῷ Φαλήρῳ ἀστικάς».[10]

Παρθένης και Γεωργαντάς

Είναι πολύ πιθανό ο Δημήτριος Γεωργαντάς (1851-1933)[11] να αποτελεί τον πρώτο ζωγράφο που φιλοτέχνησε έργα για τον νεόδμητο ναό του Αγίου Αλεξάνδρου: τις τέσσερις μεγάλες εικόνες στο τέμπλο και τις δύο εικόνες των αρχαγγέλων στη βόρεια και τη νότια πύλη του ιερού, με ναζαρηνή τεχνοτροπία.

Είναι βέβαιο ότι η δωρήτρια του οικοπέδου Αγγελική Α. Κοντοσταύλου και η εξαδέλφη της Αγγελική (επίσης) Ι. Κοντοσταύλου διαδραμάτισαν κάποιο ρόλο

στην εικονογράφηση του ναού, κατ᾽ αρχάς στις εικόνες του τέμπλου που ζωγράφισε ο Γεωργαντάς: στην εικόνα του αγίου Αλεξάνδρου, αριστερά της Θεοτόκου βρεφοκρατούσας, δηλώνεται ρητά ότι *Ἡ ἁγιογραφία* [έγινε] *εἰς μνήμην Ἀλεξ. Κοντοσταύλου*, γεγονός που δηλώνει ότι η Αγγελική Α. Κοντοσταύλου κάλυψε τη δαπάνη. Αντίστοιχα, στην εικόνα του αγίου Ιωάννη του Προδρόμου, αμέσως μετά την εικόνα του ένθρονου Χριστού, αναφέρεται: *Ἡ ἁγιογραφία* [έγινε] *εἰς μνήμην Ἰ. Κοντοσταύλου*, του πατέρα δηλαδή της Αγγελικής Ι. Κοντοσταύλου, κυρίας επί των τιμών της βασίλισσας Σοφίας· συνεπώς πρόκειται για δωρεά της ίδιας της Αγγελικής Ι. Κοντοσταύλου. Παρόλο που οι εικόνες αυτές φέρουν αργυρή επένδυση και δεν αναγράφεται σε αυτή το έτος φιλοτέχνησής τους, εντούτοις δύο άλλες εικόνες, ο αρχάγγελος Γαβριήλ (που είχε κατά πάσα πιθανότητα τοποθετηθεί στη νότια θύρα του τέμπλου του πρώτου ναού), χωρίς αργυρή επένδυση, και ο αρχάγγελος Μιχαήλ (που πρέπει επίσης να είχε τοποθετηθεί, αντίστοιχα, στη βόρεια θύρα), επίσης χωρίς αργυρή επένδυση, αναγράφουν το έτος *͵αϡιζʹ* (1917). Στη βρεφοκρατούσα Θεοτόκο,[12] αριστερά της Ωραίας Πύλης, αναγράφεται στην επένδυση: *1918* (με αραβικούς αριθμούς), χωρίς να είναι σαφές αν πρόκειται για το έτος ιστόρησης ή το έτος επαργύρωσης. Αυτές όμως οι δύο, μόνες ως σήμερα εμφανείς, χρονολογίες επιτρέπουν με αρκετή ασφάλεια να τοποθετήσουμε τη φιλοτέχνηση και των έξι εικόνων του τέμπλου κατά το 1917, με απώτατο όριο το 1918, που αποτελεί έτος της αργυρής επένδυσης των τεσσάρων από αυτές. Ο Γεωργαντάς και ο Παρθένης συνεπώς συνυπήρξαν για κάποιο διάστημα κατά την εικονογράφηση του πρώτου ναού του Αγίου Αλεξάνδρου.

Αν και για την επιλογή Γεωργαντά υπάρχουν σαφείς ενδείξεις ότι η οικογένεια Κοντοσταύλου είχε κάποια ανάμειξη, ο εντολέας του Παρθένη παραμένει άγνωστος. Ούτε είναι έως σήμερα γνωστό κάποιο ιδιωτικό συμφωνητικό του Παρθένη με αυτόν που του ανέθεσε την εικονογράφηση. Όμως, η κάλυψη της δαπάνης εκ μέρους της οικογένειας Κοντοσταύλου για ένα τμήμα του τέμπλου οδηγεί ίσως στη σκέψη για την ανάμειξή της στην αμοιβή του Παρθένη, ο οποίος ανέλαβε τη διακόσμηση για τον υπόλοιπο ναό, μια ανάμειξη που θα μπορούσε να γίνει είτε απευθείας είτε μέσω του «Ἀστικοῦ Συνδέσμου», με τον οποίο, άλλωστε, έμμεσα σχετιζόταν η οικογένεια Κοντοσταύλου, λόγω της δωρεάς του οικοπέδου προς τον «Κτηματικόν Σύνδεσμον», τον προκάτοχο του «Ἀστικοῦ Συνδέσμου». Αν ο Παρθένης αμείφθηκε για την εικονογράφηση του πρώτου ναού του Αγίου Αλεξάνδρου (και μάλιστα αντίστοιχα προς τις τιμές άλλων έργων του που είναι γνωστές), τότε η οικογένεια Κοντοσταύλου θα μπορούσε να αντιμετωπίσει οικονομικά τον πανάκριβο Παρθένη.[13] Η παρουσία του Παρθένη στα ελληνικά καλλιτεχνικά δρώμενα ήδη από το 1900, η εγκατάστασή του στον ελλαδικό χώρο (Κέρκυρα) το 1911, η οριστική μετεγκατάστασή του στην Αθήνα στο τέλος του



2

2-3. Τα έξι στηθάρια τις εικόνες των οποίων φιλοτέχνησε ο Παρθένης για τον ναό του Αγίου Αλεξάνδρου (αρχείο Γ. Μυλωνά).

3

1917 αλλά και η πολιτική συγκυρία του βενιζελισμού στην Ελλάδα, που ευνοούσε το έργο του Παρθένη, όλα αυτά φαίνεται πως υπαγόρευσαν την επιλογή του ως εικονογράφου του Αγίου Αλεξάνδρου και ερμηνεύουν κατά κάποιο τρόπο την αντικατάσταση του Γεωργαντά. Την εποχή της ανάμειξης του Παρθένη στην εικονογράφηση του Αγίου Αλεξάνδρου ο Γεωργαντάς είχε ολοκληρώσει (ή ολοκλήρωνε) τις εικόνες στο τέμπλο.

Ο εντολέας του Παρθένη τον επέλεξε ήδη από το τέλος του 1917, αμέσως μετά την άφιξή του στην Αθήνα, και η όλη εικονογράφηση του Αγίου Αλεξάνδρου ίσως ολοκληρώθηκε εντός του 1918 ή αργότερα, το 1919. Πάντως, τον Μάρτιο του 1918 είχε ήδη ξεκινήσει να ζωγραφίζει τους δύο μεγάλους, εμβληματικούς πίνακες που εικονίζουν έφιππους τον άγιο Δημήτριο και τον άγιο Γεώργιο, αντίστοιχα:[14] «Αἱ τοιχογραφίαι τοῦ ναοῦ τοῦ Παλαιοῦ Φαλήρου. Ὁ καλλιτέχνης πρὸς τὸ παρὸν καταγίνεται εἰς σοβαρὰν διακοσμητικὴν ἐργασίαν. Ἔχει ἀναλάβῃ τὴν διακόσμησιν τοῦ νεοκτίστου ναοῦ τοῦ Ἁγίου Ἀλεξάνδρου εἰς τὸ Παλαιὸν Φάληρον. Αἱ τοιχογραφίαι, τὰς ὁποίας θὰ ζωγραφίσῃ εἰς τὸν ναόν, καθὼς καὶ αἱ εἰκόνες τοῦ τέμπλου, θὰ τὸν ἀπασχολήσουν ἓν ἔτος, ἴσως δὲ καὶ πλέον. Ἤδη ἔχει σκιτσάρῃ δύο καβαλλάρηδες, τὸν Ἅγιον Γεώργιον καὶ τὸν Ἅγιον Δημήτριον. Θὰ ἀκολουθήσῃ βυζαντινὸν ρυθμὸν εἰς τὴν διακοσμητικὴν ταύτην ἐργασίαν του, ἀλλὰ μὲ νεωτεριστικὴν ἔκφρασιν, ἥτις ἰδιαιτέρως τὸν διακρίνει».

Δεν είναι γνωστό πότε ακριβώς ολοκλήρωσε το έργο του για τον ναό του Αγίου Αλεξάνδρου ο Παρθένης, αλλά είναι μάλλον απίθανο να μη συνέβη εντός του 1919. Μια αναφορά του Εκκλησιαστικού Συμβουλίου του ναού το 1923 κάνει λόγο για ανάγκη καλλωπισμού, αμέσως μετά την ολοκλήρωση της ευρείας επέκτασης του αρχικού κτίσματος, η οποία ολοκληρωνόταν ήδη υπό την επίβλεψη του Αναστασίου Ορλάνδου (1887-1979), φίλου του Παρθένη.[15] Η αναφορά αυτή δεν μπορεί να υπονοεί την εικονογράφηση Παρθένη, καθώς τρία χρόνια πριν, το 1920, ο καλλιτέχνης μετέφερε στην αναδρομική έκθεσή του, που πραγματοποιήθηκε στο Ζάππειο (Ιανουάριος-Φεβρουάριος), αρκετά από τα δημιουργήματά του εντός του ναού του Αγίου Αλεξάνδρου.[16] Συνολικά, και σύμφωνα με όσα είναι ως σήμερα γνωστά από τη σχετική έρευνα, ο Παρθένης δημιούργησε είκοσι επτά έργα για τον πρώτο ναό του Αγίου Αλεξάνδρου Παλαιού Φαλήρου:

- Επτά μεγάλα, εμβληματικά έργα, σε μορφή πινάκων (Παναγία Μυρτιδιώτισσα, άγιος Παντελεήμων, άγιος Γεώργιος, αγία Καλλιόπη, αγία Φιλοθέη, άγιος Δημήτριος και αγία Βαρβάρα), τα οποία είναι σήμερα αναρτημένα στη νότια πλευρά του ναού.

- Έξι στηθάρια (tondi), τα οποία προσαρτήθηκαν στο βημόθυρο του πρώτου ναού του Αγίου Αλεξάνδρου και έχουν σήμερα μεταφερθεί στο αντίστοιχο, νεότερο βημόθυρο (βλ. παρακάτω).

- Δύο μικρές φορητές εικόνες που παριστάνουν τον Ευαγγελισμό της Θεοτόκου και οι οποίες είχαν κατά πάσα πιθανότητα προσαρτηθεί στο βημόθυρο του πρώτου ναού (βλ. παρακάτω).

- Μη προσκυνηματικές φορητές εικόνες, οι οποίες συγκροτούν το Δωδεκάορτο και είχαν τοποθετηθεί στο επάνω τμήμα του τέμπλου του πρώτου ναού του Αγίου Αλεξάνδρου (βλ. παρακάτω).

Τα στηθάρια (tondi)

Τα έξι στηθάρια τις εικόνες των οποίων φιλοτέχνησε ο Παρθένης για τον ναό του Αγίου Αλεξάνδρου σήμερα είναι τοποθετημένα στο νεότερο βημόθυρο, που κατασκευάστηκε το 1961 από το εργαστήριο του Δ. Γιατρά (Εικ. 2, 3).[17] Εικονίζονται οι τέσσερις ευαγγελιστές (Ματθαίος, Μάρκος, Λουκάς και Ιωάννης) και οι προφήτες Δαβίδ και Σολομών. Τα μικρά αυτά tondi αποδόθηκαν με ελευθερία, εντελώς ζωγραφικά, και συνιστούν από μόνα τους ξεχωριστή στιλιστική πρόταση σε σχέση με τα μνημειακά έργα του Παρθένη στον Άγιο Αλέξανδρο. Αν και ο ζωγράφος δούλεψε με προπλασμούς και ωμή όμπρα (που κυριαρχεί στη βυζαντινή ζωγραφική), χρησιμοποίησε το πράσινο για να σκιάσει το κόκκινο, ώστε να μεταφέρει το ιεροπρεπές κλίμα της σύνθεσης σε μια νέα, μεταϊμπρεσιονιστική χρωματική τεχνοτροπία. Στον Δαβίδ συναντούμε το προσφιλές σύμβολο της λύρας, σήμα κατατεθέν της ζωγραφικής του Παρθένη. Ο ευαγγελιστής Λουκάς κρατάει πινέλο αντί πένας, μια σημασιολογική υπόμνηση την οποία αποτυπώνει ο Παρθένης ζωγραφικά, ώστε να δηλώσει τον ζωγράφο-ευαγγελιστή, όπως τον θέλει η παράδοση, να αποτυπώνει δηλαδή τη μορφή της Θεοτόκου στις πρώτες λατρευτικές εικόνες. Αλλά και τα ενδύματα των μορφών στις μικρές αυτές συνθέσεις αποδίδονται σύμφωνα με το γνώριμο ύφος του Παρθένη, με βάση τις εναλλαγές βιολέ-γαλάζιων και ροδαλών αποχρώσεων.

Ο Ευαγγελισμός της Θεοτόκου

Το 2013 παρουσιάστηκε για πρώτη φορά ένα δίπτυχο που ζωγραφίστηκε για τον ναό του Αγίου Αλεξάνδρου και εικονίζει τον Ευαγγελισμό της Θεοτόκου: δύο μικρές φορητές εικόνες, στις οποίες αποτυπώνονται ο Γαβριήλ και η Μαρία, αντίστοιχα, σε κατέναντι στάση η μία προς την άλλη μορφή.[18] Η πρώτη από τις δύο εικόνες είναι σχεδόν βέβαιο ότι κοσμούσε το αριστερό (ως προς τον εισερχόμενο στον ναό από τη δυτική είσοδο) φύλλο του παλαιού βημόθυρου: ο αρχάγελλος Γαβριήλ μέσα σε χρυσό φόντο κρατάει κρίνο (Εικ. 4-5), κατά τον παραδοσιακό εικονογραφικό του τύπο, και όχι λύρα, σύμφωνα με τις συνήθεις αγγελικές απεικονίσεις του Παρθένη. Αλλά γιατί λύρα σε έναν αρχάγγελο; Γιατί η λύρα αντιμετωπίζεται



4

4. Ο άγγελος του Ευαγγελισμού, λάδι σε καμβά επικολλημένο σε ξύλο. 46 × 32 εκ. 1920-1923.

5. Η Παναγία του Ευαγγελισμού, Λάδι σε καμβά επικολλημένο σε ξύλο, 50 × 34 εκ. 1920-1923.

5



από τον Παρθένη ως σύμβολο του λόγου, άρα είναι κατάλληλη για την αναγγελία του θείου λόγου, συνεπώς του ίδιου του Θεού, και εν προκειμένω κατάλληλη για το μήνυμα του Γαβριήλ προς τη Μαρία. Με αυτό το θεωρητικό πλαίσιο ο Παρθένης θα μπορούσε να αποτυπώσει τη λύρα στα χέρια του Γαβριήλ, όπως αποτύπωσε με τα χρώματα της γαλανόλευκης την «globus cruciger» (σφαίρα με σταυρό) που κρατάει ο Ιησούς ως βρέφος στον πίνακα που εικονίζει την Παναγία Μυρτιδιώτισσα. Ο Γαβριήλ στον Ευαγγελισμό του Αγίου Αλεξάνδρου υπονοεί την παρθενική Σύλληψη, την οποία συμβολίζει ο κρίνος. Λόγω των μικρών διαστάσεων του διπτύχου δεν χρησιμοποιήθηκε αρχιτεκτονικό βάθος παρά μόνο μικρά κυκλικά νέφη, ώστε να υπονοείται ο μετεωρισμός του αγγέλου. Το 1919 ο Παρθένης θα αποδώσει με παρόμοια χαρακτηριστικά τον άγγελο στο έργο του *Μουσική*, σε μια συμβολική ταύτιση της μουσικής με τη γλώσσα των αγγέλων.

Απέναντι από τον Γαβριήλ, στη δεύτερη μικρή φορητή εικόνα, ζωγραφίζεται η Μαρία στο μοτίβο της Παρθένου, ολόσωμη, μέσα σε χρυσό κάμπο, πάνω σε υποπόδιο και ανάμεσα σε ανθοστήλες με κρίνους, σύμβολα της παρθενικής Σύλληψης. Αποδέχεται το αγγελικό μήνυμα με τη χαρακτηριστική κίνηση του χεριού μπροστά στο στήθος της, σε ένδειξη σεβασμού και υπακοής (Εικ. 5). Η φόρμα αυτή ενδεχομένως αποτέλεσε τον προπομπό για το κατοπινό έργο του Παρθένη *Τὰ ἀγαθὰ τῆς συγκοινωνίας* (1920-1925).

Ο Ευαγγελισμός του Παρθένη στον ναό του Αγίου Αλεξάνδρου, παρά το μικρό του μέγεθος, αποτελεί ιδιαίτερο δείγμα μέσα στη μακρά ενασχόληση του καλλιτέχνη με το θέμα. Στις γνωστές παραλλαγές του ίδιου μοτίβου στα άλλα έργα του ξεχωρίζει η πλαστική ευλυγισία των μορφών, καθώς εκλεπτύνονται σε ρεμβώδη φάσματα ή τείνουν να αφομοιωθούν από το φως. Αντίθετα, στις δύο παραπάνω εικόνες οι μορφές δεν εξαϋλώνονται αλλά αναδεικνύονται γεμάτες ζωντάνια και χάρη. Ο Παρθένης άλλαξε την παλέτα των βιολέ-γαλάζιων τόνων και πειραματίστηκε με το γαιώδες χρώμα του καμβά και την μπρουτζίνα (χρυσό). Με τους φυσικούς φαιούς τόνους όμπρας του λινού ο Ευαγγελισμός του ναού του Αγίου Αλεξάνδρου παραπέμπει στη μεγάλη σύνθεση του Παρθένη *Ὀρφέας καὶ Εὐριδίκη*, έργο της ίδιας περιόδου.

Τα δύο αυτά έργα παρουσιάζονται στην έκθεση «Τέμπλον» του ΜΒΠ και από τη θέση αυτή εκφράζουμε τις ευχαριστίες μας προς τον πρωτοπρεσβύτερο του ναού του Μεγάλου Αλεξάνδρου για την ευγενική παραχώρησή τους.

Το Δωδεκάορτο

Ο Παρθένης φιλοτέχνησε και τις φορητές εικόνες που αποτελούν το Δωδεκάορτο, οι οποίες τοποθετήθηκαν στο τέμπλο του πρώτου ναού (Εικ. 6-7).



6



7

6-7. Εικόνες από το Δωδεκάορτο: ο Ευαγγελισμός και η Γέννηση, λάδι και φύλλα χρυσού σε καμβά. 60 × 40,3 εκ. η καθεμιά. 1918 -1919. Δωρεά Μπέρτας Αθανασίου Ζωγράφου, Εθνική Πινακοθήκη-Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου.

Η αναφορά του *Βαλκανικοῦ Ταχυδρόμου* το 1919 είναι χαρακτηριστική:[19] «ἡ [sic] φιγοῦρες τοῦ τέμπλου κινημένες εἰς μίαν ἁγιωτάτην πομπὴν ὡς νὰ κρατοῦνται εἰς τὸν ἀέρα».

Κατά τη μαρτυρία του φαληριώτη Καθηγητή Νικολάου Ζία (που απηχεί προφορικές μαρτυρίες τρίτων), τα έργα απομακρύνθηκαν σχεδόν ένα μήνα μετά την ανάρτησή τους, λόγω αντιδράσεων από ορισμένους πιστούς: «Ο κόσμος αντιδρά για το Δωδεκάορτο, αν και στην πραγματικότητα τα έργα αυτά δεν ήταν προσκυνητά καθώς ήταν σε μεγάλο ύψος, πάνω από το ύψος του ανθρώπου, περίπου στα 2,5μ.-3μ. Τα έργα έμειναν στον ναό για μικρό διάστημα, λιγότερο από μήνα. Τότε ένας επίτροπος (οικονομικής ισχύος) –αυτά όλα από διηγήσεις– είπε:



Το εσωτερικό του ναού του Αγίου Αλεξάνδρου σήμερα (αρχείο Γ. Μυλωνά).

8

“Θα τις πάρω εγώ αυτές τις εικόνες και θα σας φέρω άλλες”. Τις πήρε, πράγματι, και έφερε μια ζωγραφική που δεν ήταν πολύ άσχημη. Είχε αρκετό γαλάζιο φόντο. Το κοινό τότε ευχαριστήθηκε!».[20]

Ανεξάρτητα από την όποια διαδρομή ακολούθησαν οι εικόνες του Δωδεκαόρτου μετά την αποκαθήλωσή τους από το τέμπλο του ναού, σήμερα φυλάσσονται στην Εθνική Πινακοθήκη, η οποία ετοιμάζει μεγάλη αναδρομική έκθεση (την πρώτη σε Έλληνα δημιουργό μετά την επαναλειτουργία της) για τον Παρθένη.

Με την επιστροφή του Δωδεκαόρτου στη φυσική, λειτουργική του θέση, εντός δηλαδή του ναού του Αγίου Αλεξάνδρου, θα συμπληρωθεί το μοναδικό εικονογραφικό πρόγραμμα που επιχείρησε να συνθέσει ο ζωγράφος. Το εικονογραφικό αυτό σύνολο αποτελεί την τελευταία και πιο σημαντική συμβολή του Έλληνα δημιουργού στη νεότερη εκκλησιαστική τέχνη. Αποτελεί μια από τις ελάχιστες προσπάθειες –και την πρώτη χρονολογικά– που στόχευαν στην ανανέωση του εικονογραφικού ιδιώματος, το οποίο καθιέρωσε ο Λουδοβίκος Θείρσιος. Με βάση τον ιδεολογικό ορίζοντα του βενιζελισμού της εποχής, ο Παρθένης επιχείρησε να αποτυπώσει ένα νέο εικονογραφικό πρότυπο, που ανταποκρινόταν στην ενότητα του ελληνικού πολιτισμού. Υπό το πρίσμα αυτό ο επαναπατρισμός

του Δωδεκαόρτου και η αποκατάστασή του στο τέμπλο του ναού του Αγίου Αλεξάνδρου Παλαιού Φαλήρου είναι ανάγκη επιτακτική, ώστε να αποκατασταθεί ένα εθνικό μνημείο νεότερης τέχνης στην ολότητά του.

---

1. Οι πληροφορίες που αφορούν τον ναό του Αγίου Αλεξάνδρου Παλαιού Φαλήρου και οι οποίες αναφέρονται στη συνέχεια του παρόντος, αποτελούν προδημοσίευση του σχετικού κεφαλαίου από το βιβλίο: Διονύσιος Μπενέτος, *Καθεδρική μουσική*, Αθήνα (υπό έκδοση), 45 κ.ε. Επισημαίνεται ότι οι ημερομηνίες που αναφέρονται στο παρόν άρθρο έως και μέχρι την 1η Μαρτίου 1923 παραπέμπουν στο Ιουλιανό (παλαιό) ημερολόγιο.

2. Ὁ «Ἅγιος Ἀλέξανδρος» Παλαιοῦ Φαλήρου, *Βιομήχανος*, 21 Ἰουνίου 1915, 2.

3. Σύμφωνα με την υπ. αριθ. 28501/3-7-1914 πράξη του συμβολαιογράφου Αθηνών Αντωνίου Μπουρνιά.

4. Και όχι δύο χρόνια πριν, όπως αναφέρεται στη συνέλευση του «Κτηματικοῦ Συνδέσμου».

5. Για τη ζωή της, καθώς και για την καταγωγή της οικογένειάς της βλ. Χατζηκωνσταντίνου 2007, 11. Ο ίδιος 2008, 8. Η Αγγελική Α(λεξάνδρου) Κοντοσταύλου συγχέεται πολλές φορές με την εξαδέλφη της Αγγελική Ι(ωάννου) Κοντοσταύλου (1862-1947), κυρία επί των τιμών της πριγκίπισσας (αρχικά) και αργότερα (από το 1913) βασίλισσας Σοφίας.

6. Βλ. ΦΕΚ 31 Δεκεμβρίου 1836 (12 Ιανουαρίου 1837).

7. Βλ. σχετικά Γατόπουλος 1947 (επανεκτ. 2000).

8. Μαρκέτος 2011.

9. *Καταστατικὸν τοῦ Ἀστικοῦ Συνδέσμου Παλαιοῦ Φαλήρου*, 1916, 3-4.

10. Ό.π., 3.

11. Οι εικόνες που φιλοτέχνησε ο Γεωργαντάς για το τέμπλο του Αγίου Αλεξάνδρου παραμένουν έως σήμερα εντελώς αφανείς, χωρίς να έχει γίνει καμιά συστηματική μελέτη τους, παρά τη σημασία της ζωγραφικής του Γεωργαντά για τη νεότερη εκκλησιαστική ζωγραφική. Οι δύο αρχάγγελοι στο τέμπλο του Αγίου Αλεξάνδρου είναι πανομοιότυποι με τους αρχαγγέλους στο τέμπλο του ναού του Αγίου Ιωάννου στο Μαρκόπουλο, ενώ τρεις από τις άλλες εικόνες του τέμπλου του Αγίου Αλεξάνδρου είναι βέβαιο πως αποτελούν πιστά αντίγραφα των αντίστοιχων τριών εικόνων που βρίσκονται στο τέμπλο του Αγίου Ιωάννου: Ο ένθρονος Χριστός, η Θεοτόκος βρεφοκρατούσα και ο Ιωάννης ο Πρόδρομος. Καθώς οι μορφές αυτές φέρουν αργυρή επένδυση, η σχετική σύγκριση με τις αντίστοιχες στο Μαρκόπουλο έγινε μόνο από τα πρόσωπα, τα οποία και αποδείχθηκαν πανομοιότυπα. Στο Αρχείο του ναού του Αγίου Αλεξάνδρου, τέλος, δεν είναι γνωστό αν σώζεται το συμβόλαιο που ίσως υπέγραψε ο Γεωργαντάς, ο οποίος συστηματικά υπέγραφε αποδείξεις και συμφωνητικά κατά την ανάληψη εργασιών.

12. Στην επένδυση αναγράφεται: *Ἀφιέρωμα Ζ. Ἰ. Βαλαωρίτου ὑπὲρ ὑγείας Ἀριστοτέλους Ἰ. Βαλαωρίτου. 1918*. Πρόκειται για τον Αριστοτέλη Βαλαωρίτη (1892-1960), εγγονό του επικού ποιητή του 19ου αιώνα Αριστοτέλη Βαλαωρίτη (1824-1879) από τον γιο του Ιωάννη (1855-1914) και τη σύζυγό του Ζωή Μουρούζη (1868-1928). Τα αρχικά *Ζ. Ἰ.* δηλώνουν τη Ζωή Ιωάννου Βαλαωρίτη (Μουρούζη), δωρήτρια του έργου.

13. Τα εμβληματικά έργα του πωλούνταν σε εξαιρετικά υψηλές τιμές, όπως π.χ. το *Ὀρφέας καὶ Εὐρυδίκη*, έναντι 25.000 δραχμών το 1920, όταν το μέσο ημερομίσθιο ήταν μόλις 13,50 δραχμές, βλ. Ματθιόπουλος 2008, 66.

14. « Ὁ καλλιτεχνικὸς κόσμος: Εἰς τὸ ἀτελιὲ τοῦ κ. Παρθένη», *Πολιτεία*, 4 Μαρτίου 1918.

15. *Ἱερὸς Ναὸς τοῦ Ἁγίου Ἀλεξάνδρου ἐν Παλαιῷ Φαλήρῳ. Λογοδοσία τοῦ Ἐκκλησιαστικοῦ Συμβουλίου: Ἀπολογισμὸς χρήσεως 1922-1923. Προϋπολογισμὸς χρήσεως 1923-1924.* Ἀθῆναι, Βασιλικὸν Τυπογραφεῖον Νικ. Ἀθ. Χιώτη, 1923.

16. Η μεταφορά των έργων αυτών αποτελεί και ένδειξη για την εκτίμηση που έτρεφε ο καλλιτέχνης γι' αυτά.

17. Όπως προκύπτει από το εγχάρακτο έτος στη βάση της κατασκευής.

18. Μέχρι την επανανακάλυψή τους οι δύο αυτές εικόνες φυλάσσονταν στο ιερό του ναού.

19. «Γκρέκο. Ἁγιογραφικά», *Βαλκανικὸς Ταχυδρόμος*, 18 Μαρτίου 1919, 1.

20. Μυλωνάς 2010, 37.



The deposition of an iconostasis, due to artistic taste

Costis Parthenis executed the paintings in the original church of St Alexander in Palaio Faliro in 1918. In all, the painter created seven monumental works (Virgin Myrtidiotissa, St Panteleemon, St George, St Calliope, St Philothei, St Demetrios, and St Barbara); six small *tondi* and two panel icons depicting the Annunciation to the Virgin from the bema door of the first church. Notwithstanding its small dimensions, the Annunciation is a special case in the artist's long-standing involvement with the subject. Outstanding among the known variations of the same motif is the plasticity of the supple figures, as they are attenuated into contemplative spectres or tend to be assimilated by the light. On the contrary, in these two icons the representations are not immaterialized, but are enhanced as full of vitality and grace. Parthenis changed the palette of violet-blue shades and experimented with the earth colour of the canvas and brazen gold. With the natural sombre tones of flaxen umber, the Annunciation alludes to the monumental composition of Orpheus and Eurydike, of the same period. Parthenis also painted the panel icons that make up the Dodecaorton and are today held at the National Gallery. With the return of the Dodecaorton to its proper functional position, that is, inside the church of St Alexander in Palaio Faliro, the unique iconographic programme that Parthenis endeveaoured to compose will be completed. This iconographic ensemble is the Greek painter's last and most important contribution to modern ecclesiastical art. It is one of the very few attempts – and chronologically the first – which aimed at renewing the iconographic idiom established by Ludwig Thiersch. With the then current ideological horizon of Venizelism as his base, the artist endeavoured to formulate a new iconographic model that corresponded to the unity of Greek Culture. From this perspective, the repatriation of Parthenis to the church of St Alexander in Palaio Faliro is an imperative need, so as to reconstitute a national monument of recent art in its entirety.

Giorgos Mylonas
Art Historian

ΣΠΥΡΟΣ ΜΟΣΧΟΝΑΣ

Η εργασία του Μίκη Ματσάκη για το παρεκκλήσιο των Αγίων Θεοδώρων στην Αλεξάνδρεια, πύλη για μια λαμπρή αγιογραφική δημιουργία

Στο εύλογο ερώτημα γιατί να ασχοληθεί κανείς με την εργασία του Μίκη Ματσάκη (1900-1978) στο παρεκκλήσιο των Αγίων Θεοδώρων στο Κοτσίκειο Νοσοκομείο Αλεξανδρείας[1] (Εικ. 1), η απάντηση είναι επί της ουσίας εύκολη και απλή: πρόκειται για την πρώτη αγιογραφική εργασία που ανέλαβε ο ζωγράφος στην πόλη όπου ανδρώθηκε, εργασία που του άνοιξε τον δρόμο για μια σειρά αναθέσεων με προεξάρχουσα την αγιογράφηση του ναού του Ευαγγελισμού, μητροπολιτικού ναού των Ελλήνων της Αλεξάνδρειας.[2]

Ο Ματσάκης, που είχε γεννηθεί στα Μύρα της Λυκίας, βρέθηκε με την οικογένειά του στην Αίγυπτο το 1906. Παρακολουθώντας αρχικά μαθήματα ζωγραφικής κοντά στη Θάλεια Φλωρά Καραβία[3] και στον Δημήτρη Λίτσα, το διάστημα 1921-1926 σπούδασε στην Ευρώπη, αρχικά στην Ακαδημία Grande Chaumière στο Παρίσι (1921) και κατόπιν στο Μόναχο (1922-1926), πρώτα στην Καλλιτεχνική Σχολή του Hans Hofmann και έπειτα στη φημισμένη βαυαρική Ακαδημία του Μονάχου. Επέστρεψε στην Αίγυπτο το 1926 όπου έμεινε έως το 1930 αναπτύσσοντας έντονη εκθεσιακή δραστηριότητα, προτού εγκατασταθεί μόνιμα στην Ελλάδα. Στην Αθήνα επέλεξε την περιοχή Κυπριάδου, στα Πατήσια, εκεί που ήδη ζούσαν οι φίλοι του από τα χρόνια των σπουδών, Ουμβέρτος Αργυρός (1882-1963) και Δημήτρης Δάβης (1905-1973). Τότε συνδέεται φιλικά και με προσωπικότητες, όπως οι Δημήτρης Πικιώνης (1887-1968), Φώτης Κόντογλου (1895-1965), Σπύρος Παπαλουκάς (1892-1957).[4]

Φαίνεται πως η επαφή του Ματσάκη με ορισμένους από τους καλλιτέχνες της περιοχής Κυπριάδου, παράλληλα με τα ταξίδια του στην Ελλάδα (όπως το ταξίδι στον Μυστρά, το 1932), συνέβαλαν στην από μέρους του μελέτη της βυζαντινής τέχνης και επέδρασαν στην απόφασή του να ασχοληθεί και με την εκκλησιαστική ζωγραφική. Όταν λοιπόν έφτασε η στιγμή να αναλάβει μια παραγγελία για λογαριασμό της ελληνικής κοινότητας της Αλεξάνδρειας, ήταν έτοιμος και σίγουρος για τις υφολογικές επιλογές του: «Η εργασία προβλέπεται

1 

1. Ο Μίκης Ματσάκης στην είσοδο του παρεκκλησίου των Αγίων Θεοδώρων του Κοτσικείου Νοσοκομείου Αλεξανδρείας, 1939 (ΜΙΕΤ - αρχείο Μ. Ματσάκη).



2

2. Μίκης Ματσάκης, «Μελέτη διά το τέμπλον και Πλατυτέραν του Παρεκκλησίου Κότσικα», τέμπερα και χρυσό χρώμα σε χαρτί, 35 × 42,8 εκ., 1936 (συλλογή ΜΙΕΤ).

να εκτελεσθή κατά τα αναφερόμενα ιστορικά πρότυπα, συγχρονιζομένων όμως οπωσδήποτε των τύπων των μορφών και αφαιρουμένης κάθε αναχρονιστικής πλέον ξηρότητος και υπερβασίας αυτών», σημείωνε στην πρώτη αναλυτική προσφορά που κατέθεσε για το τέμπλο των Αγίων Θεοδώρων το 1936.[5]

Το Κοτσίκειο Νοσοκομείο Αλεξανδρείας ξεκίνησε να κτίζεται το 1932 και εγκαινιάστηκε το 1938· ήταν τότε το μεγαλύτερο νοσοκομειακό ίδρυμα της Μέσης Ανατολής. Όμως, το επιβλητικό παρεκκλήσιο των Αγίων Θεοδώρων βρισκόταν ακόμη στα σχέδια,[6] όταν κλήθηκε ο Ματσάκης ως καλλιτεχνικός σύμβουλος, παρέχοντας συμβουλές για την αρχιτεκτονική μορφή του ναϋδρίου,[7] τον εσωτερικό και εξωτερικό διάκοσμο (πολυέλαιοι, στασίδια, μανουάλια, καντήλια, δίσκοι κτλ.[8]) και εντέλει τη διακόσμησή του με εικόνες και τοιχογραφίες.[9] Στα τέσσερα χρόνια που μεσολάβησαν από τις πρώτες συζητήσεις έως την ολοκλήρωση του παρεκκλησίου το φθινόπωρο του 1939, οι αλλαγές που συντελέστηκαν ήταν πολλές και καθοριστικές, ειδικά σε ό,τι αφορούσε το τέμπλο, που ήταν η κατεξοχήν συμβολή του Ματσάκη. Έτσι, ενώ το 1936 ο ζωγράφος πρότεινε τη δημιουργία μαρμάρινου, κτιστού τέμπλου, εντέλει προτιμήθηκε η λύση του ξυλόγλυπτου. Πάντως, μια εικόνα του μαρμάρινου τέμπλου και των εικόνων του προσφέρει η σωζόμενη μακέτα (Εικ. 2): κατασκευασμένο από πλάκες χρωματιστού

μαρμάρου, διαμορφωνόταν απλό, λιτό και με καθαρές γραμμές, ένα πλαίσιο που περιέβαλλε τις τέσσερις μεγάλες δεσποτικές εικόνες (από αριστερά: άγιος Σπυρίδων, Παναγία βρεφοκρατούσα, Χριστός και άγιος Ιωάννης ο Πρόδρομος). Το τέμπλο συμπλήρωνε η παράσταση του Μυστικού Δείπνου πάνω από την Ωραία Πύλη, οι είσοδοι της πρόθεσης και του διακονικού με τους αρχαγγέλους Μιχαήλ και Γαβριήλ αντίστοιχα, και τέλος ο Χριστός ως Μέγας Αρχιερέας (ζωγραφισμένος σε μεταξωτό ύφασμα που ήταν ραμμένο στο βελούδινο παραπέτασμα που έφραζε το άνοιγμα της Ωραίας Πύλης).

Τελικά, το τέμπλο των Αγίων Θεοδώρων κατασκευάστηκε από ξύλο (δρυ[10]), αφού επελέγη ως πρότυπο το τέμπλο που είχε φιλοτεχνήσει ο Φώτης Κόντογλου για το παρεκκλήσιο της Αγίας Αικατερίνης στο Νοσοκομείο του Ελληνικού Ερυθρού Σταυρού.[11] Μάλιστα, σε επιστολή του προς τον Ρ. Ραδόπουλο, τον Ιούλιο του 1938,[12] ο Ματσάκης σχολίαζε για την εργασία του Κόντογλου: «Το Τέμπλο όμως, καμωμένο από δρύινο τοίχωμα, γεμάτο σκαλίσματα με απλουστευμένα κι όχι εξεζητημένα βυζαντινά σχέδια, προσφέρει με την ωραία στις αναλογίες του γενικά διαμόρφωσή του μιαν αρμονικώτατη στη λιτότητά της εξέλιξη των παλαιϊκών τύπων που διασώζονται κατά χιλιάδες ακόμα στις γραφικές εκκλησούλες τις διασκορπισμένες σ' όλη τη χώρα μας. Η χρησιμοποίηση τοξοειδών πλαισίων σ' όλα τα ανοίγματα δίνει ένα ρυθμό πιστότητας στην παράδοση. Η Ωραία Πύλη, παρά τις στενές διαστάσεις της (…), χάρη στις αναλογίες του Βημοθύρου και των δύο τόξων που σχηματίζονται πάνω από το Βημόθυρο, έχει επιβλητικότητα (…). Το Βημόθυρο, απαλλαγμένο από τα πολλά φορτικά σκαλίσματα, είναι ωραιότατο και ταιριαστό με το όλο πνεύμα της διακόσμησης, που με δύο λόγια μπορεί κανείς να χαρακτηρίσει ανάλαφρο και σοβαρό μαζύ, καλομελετημένο και απαλλαγμένο από την ξεραΐλα της δουλικής μίμησης παληών προτύπων μα και του νεοπλουτικού φόρτου». Αντιστοίχως θετική είναι η γνώμη του Ματσάκη και για το ύφος των εικόνων, μολονότι διαφωνεί με την αντιγραφή των βυζαντινών προτύπων: «Τις έχει ζωγραφίσει ο φίλος μου Φ. Κόντογλους, ένας από τους διαπρεπέστερους βυζαντινογράφους μας. Το στυλ τους, αυστηρώς προσηλωμένο στα παλαιά πρότυπα, από λόγους πεποιθήσεως του καλλιτέχνη, παρά την προσωπική του σφραγίδα, ίσως νάναι ή να φαίνεται τουλάχιστο κάπως δουλικά μιμούμενο τεχνοτροπία που έχει μερικές υπερβασίες που προσκρούουν στα σημερινά δεδομένα. Βέβαια τούτη είναι ατομική μου γνώμη, που όπως φαίνεται άλλωστε κι απ' την έκθεση που συνώδευε

3



3. Το ξύλινο τέμπλο και οι εικόνες του Μίκη Ματσάκη στο παρεκκλήσιο των Αγίων Θεοδώρων του Κοτσικείου Νοσοκομείου Αλεξανδρείας, 1939 (ΜΙΕΤ - αρχείο Μ. Ματσάκη).



4

4. Μίκης Ματσάκης, «Μυστικός Δείπνος (κατά Πανσέληνον)». Μολύβι και μελάνη σε χαρτί, 76,5 × 150,5 εκ. (συλλογή ΜΙΕΤ).

5. Μίκης Ματσάκης, «Μάρκος». Μολύβι σε χαρτί, 36,4 × 31,7 εκ. 1938-1939 (συλλογή ΜΙΕΤ).

6. Μίκης Ματσάκης, «Πέτρος». Μολύβι σε χαρτί, 37,3 × 32,4 εκ. 1938-1939 (συλλογή ΜΙΕΤ).

7. Μίκης Ματσάκης, «Σίμων». Μολύβι σε χαρτί, 36,5 × 28 εκ. 1938-1939 (συλλογή ΜΙΕΤ).

την προσφορά μου, πιστεύει πως ο σημερινός καλλιτέχνης, αντί να καταπιάνεται να μεταφέρει μια τέχνη που ζούσε κι είχε όλη της την πληρότητα προ τόσους αιώνες, πρέπει να πιαστή από το σημείο όπου σταμάτησε η τοτινή τέχνη και να δημιουργήσει εξελικτικά, συνεχίζοντας έτσι σαν ζωντανή σημερινή τέχνη…». Στην ίδια επιστολή ο Ματσάκης κατέληγε, αναφορικά με το τέμπλο των Αγίων Θεοδώρων, πως θα συνηγορούσε «θερμά για ένα ξύλινο κι' όχι κτιστό Τέμπλο, που είναι άλλωστε και ο σχεδόν απολύτως επικρατέστερος τύπος για μικρούς ναούς».

Φαίνεται πως οι αλλαγές αυτές έγιναν αποδεκτές στο σύνολό τους και στην τελική, αρκετά διαφοροποιημένη, προσφορά που υπέβαλε ο Ματσάκης στην Ελληνική Κοινότητα τον Νοέμβριο του 1938, το τέμπλο περιγράφεται δρύινο και οι εικόνες ζωγραφισμένες με αυγοτέμπερα πάνω σε ξύλο.[13] Ειδικότερα, το τέμπλο (Εικ. 3) διαμορφώθηκε ως εξής: δεξιά της Ωραίας Πύλης η εικόνα του Χριστού, αριστερά η Θεοτόκος στον τύπο της Οδηγήτριας, αριστερά της οι άγιοι Θεόδωροι και τέλος, δεξιά της εικόνας του Χριστού ο άγιος Ιωάννης ο Πρόδρομος πτερωτός, κρατώντας το πινάκιο με την καρατομημένη κεφαλή του. Στις θύρες της πρόθεσης και του διακονικού εικονίζονταν οι αρχάγγελοι Μιχαήλ και Γαβριήλ αντίστοιχα, στο βημόθυρο της Ωραίας Πύλης οι άγιοι Κοσμάς και Δαμιανός, πάνω από την Πύλη ο Μυστικός Δείπνος και στα τοξοειδή ανοίγματα της

πάνω ζώνης οι απόστολοι (από αριστερά προς τα δεξιά: Φίλιππος, Ιάκωβος, Ανδρέας, Μάρκος, Ιωάννης, Πέτρος, Παύλος, Ματθαίος, Λουκάς, Σίμων, Θωμάς και Βαρθολομαίος). Επιπλέον, ο Ματσάκης σχεδίασε τον δεσποτικό θρόνο και ζωγράφισε την εικόνα του Χριστού ως Μεγάλου Αρχιερέα, ενώ ανέλαβε τελικά και την εκτέλεση μιας μικρής τοιχογραφίας, πάνω από την κύρια είσοδο του ναϋδρίου, με τους αγίους Θεοδώρους.[14]

Ένα από τα πλέον ενδιαφέροντα στοιχεία που αποκαλύπτει ο ίδιος ο Ματσάκης στη γραπτή προσφορά του, είναι τα πρότυπα που είχε επιλέξει –πάντοτε «συγχρονισμένα». Έτσι, για τη μορφή του Χριστού χρησιμοποιείται παλαιολόγεια εικόνα από τη Θεσσαλονίκη, για τη Θεοτόκο αναφέρονται ως παραδείγματα εικόνες από το Βυζαντινό Μουσείο της Αθήνας, καθώς και από το Μουσείο Μπενάκη, για τους αγίους Θεοδώρους απεικονίσεις του Φράγκου Κατελάνου και του Πανσέληνου. Ανάλογες αναφορές γίνονται και για τις υπόλοιπες συνθέσεις.[15] Εντέλει, η υποταγή του Ματσάκη στα εικονογραφικά του πρότυπα είναι εμφανής, τουλάχιστον όσον αφορά τις δεσποτικές εικόνες (και ιδίως τον Ιωάννη τον Πρόδρομο και τους αγίους Θεοδώρους). Αντίθετα, στους ημίσωμους αποστόλους και στην παράσταση του Μυστικού Δείπνου, παρά το γεγονός ότι ο ζωγράφος μένει πιστός στην εικονογραφία, παρουσιάζεται σαφώς πιο ελεύθερος. Αυτό γίνεται εύκολα κατανοητό και από τη μελέτη των προσχεδίων που σώζονται σήμερα στη συλλογή του Μορφωτικού Ιδρύματος Εθνικής Τραπέζης, προσχεδίων που φαίνεται ότι λειτούργησαν μάλλον ως ανθίβολα (Εικ. 4-7).

Παρά τις δυσκολίες και κυρίως τις μακρόχρονες καθυστερήσεις που είχε να αντιμετωπίσει, ο Ματσάκης ολοκλήρωσε τις εικόνες μέσα σε λίγους μήνες και το τέμπλο των Αγίων Θεοδώρων είχε τελειώσει τον Νοέμβριο του 1939.[16] Όπως σημειώθηκε εξαρχής, η εργασία για το παρεκκλήσιο του Κοτσικείου Νοσοκομείου λειτούργησε ως προάγγελος μιας σειράς αναθέσεων, με πλέον σημαντική την αγιογράφηση της εκκλησίας του Ευαγγελισμού στην Αλεξάνδρεια, και ανέδειξε τον Ματσάκη σε έναν από τους πιο σημαντικούς αγιογράφους της Ελληνικής Κοινότητας. Εξίσου σημαντική ήταν όμως και μια άλλη παράμετρος της εργασίας του Ματσάκη στο Κοτσίκειο: ως αφετηρία για τη στροφή προς τη βυζαντινή παράδοση στις εκκλησίες της Αιγύπτου. Γιατί δεν θα πρέπει να παραβλέπουμε πως ουσιαστικά, μέχρι και τις πρώτες δεκαετίες του αιώνα, στη διακόσμηση των ναών των Αιγυπτιωτών κυριαρχούσε η ακαδημαϊκή, δυτικότροπη εκκλησιαστική ζωγραφική, όπως την εξέφρασαν εξέχοντες καλλιτέχνες του ελληνισμού της Αιγύπτου –ο Περικλής Τσιριγώτης, ο Κωνσταντίνος Παρθένης[17] και αρκετοί άλλοι.[18] Όμως, με το τέμπλο των Αγίων Θεοδώρων και κατόπιν με του Ευαγγελισμού, ο Ματσάκης πρότεινε έναν διαφορετικό δρόμο: «Η τεχνοτροπία που εφήρμοσα στη δουλειά μου είναι, ως γνωστό, βασισμένη στη βυζαντινή τέχνη, που έχει


5


6



7

θαυμαστές, έχει όμως κι επικριτές κι ίσως πιο πολλούς τους δεύτερους. Και δικαιολογημένα ίσως στην Αίγυπτο, γιατί το εκκλησιαστικό συναίσθημα των συμπατριωτών μας, κυρίως εκείνων που μεγάλωσαν στη δεύτερη τούτη πατρίδα μας, είναι γαλουχημένο με κείνες ακριβώς τις παραστάσεις κι εικόνες που πολεμά η τάση που ακολουθώ κι εγώ ν' αποτινάξει από τις εκκλησιές μας, γιατί πίστευα πάντα, μαζί μ' άλλους –σήμερα σχεδόν όλους– τους συναδέλφους μου, ότι οι Ναοί μας έπρεπε να εξαγνισθούν από τις ξενικές επιδράσεις και τα παρείσακτα στοιχεία της παρακμής και να ξανασυνδεθούν με την παμπάλαιη και πάμπλουτη παράδοσή μας[19]». Και αυτή είναι, τελικά, η σημασία του τέμπλου των Αγίων Θεοδώρων στο Κοτσίκειο Νοσοκομείο: μια «πύλη» προς τη βυζαντινή παράδοση για το ποίμνιο του αιγυπτιακού ελληνισμού.

---

1. Το εικονογραφικό υλικό που συνοδεύει το κείμενο αυτό, καθώς και οι σχετικές πληροφορίες, προέρχονται από τη δωρεά πινάκων, σχεδίων και του πλούσιου αρχείου του Μίκη Ματσάκη, από τον γιο του Γιάννη Ματσάκη, προς το Μορφωτικό Ίδρυμα της Εθνικής Τραπέζης. Ευχαριστίες οφείλονται από τον γράφοντα στον διευθυντή του ΜΙΕΤ, κ. Διονύση Καψάλη, για την άδεια παρουσίασης του υλικού αυτού στον παρόντα τόμο.

2. Για μια παρουσίαση του ζωγραφικού έργου του καλλιτέχνη βλ. Σπύρος Μοσχονάς, Αδρά φυσιογνωμία μεσημβρινού τύπου με «μανταλιτέ» ευρωπαίου, στο: Μοσχονάς 2017, 11-42. Ειδικά για την αγιογραφική και εν γένει μνημειακή εργασία του, στο ίδιο, 33-41.

3. Η Θάλεια Φλωρά-Καραβία διατηρούσε για κάποιο διάστημα ιδιωτική σχολή ζωγραφικής στην Αλεξάνδρεια. Βλ. ειδικότερα, Τσούργιαννη 2005, 27.

4. Αναλυτικό διάγραμμα της ζωής του καλλιτέχνη βλ. Σπύρος Μοσχονάς, Χρονολόγιο, στο: Μοσχονάς 2017, 173-195. Επίσης, *Ματσάκης* 1976.

5. Μίκης Ματσάκης, Προσφορά διά την κάτωθι καλλιτεχνικήν εργασίαν, 23 Οκτωβρίου 1936 (ΜΙΕΤ - αρχείο Μ. Ματσάκη).

6. Από το 1971, το τέμπλο, τα στασίδια και οι εικόνες του παρεκκλησίου των Αγίων Θεοδώρων του Κοτσικείου Νοσοκομείου μεταφέρθηκαν στον πάνω όροφο της Τοσιτσαίας Σχολής. Από τότε, οι (μεταφερμένοι) Άγιοι Θεόδωροι λειτουργούν ως πατριαρχικό παρεκκλήσιο. Βλ. Μπαρούτας 2006, 206.

7. Σε επιστολή του προς τον Ραδόπουλο, με ημερομηνία 2 Αυγούστου 1938 (ΜΙΕΤ - αρχείο Μ. Ματσάκη), ο Ματσάκης σημειώνει την ανάγκη να μεγαλώσει ο χώρος του ιερού βήματος με τη μετακίνηση του τέμπλου και να καλυφθούν οι τοίχοι με λευκό σοβά αντί λαδομπογιάς, προκειμένου στο μέλλον να είναι δυνατή η τοιχογράφηση του παρεκκλησίου.

8. Σύμφωνα με αντίγραφο επιστολής, η Ελληνική Κοινότητα ζητούσε από κατάστημα εκκλησιαστικών ειδών της Αθήνας «όπως εκ του συνόλου της εκλογής του κ. Ματσάκη μας αποστείλητε αμέσως τα εν τη συνημμένη σημειώσει παραγγελ[λ]όμενα εκκλησιαστικά είδη». Ανυπόγραφο αντίγραφο επιστολής του γενικού γραμματέα της Ελληνικής Κοινότητας Αλεξανδρείας, Ρ. Ραδόπουλου, προς τους υιούς Ι. Νικητοπούλου, με ημερομηνία 23 Ιανουαρίου 1939 (ΜΙΕΤ - αρχείο Μ. Ματσάκη). Άλλωστε, σε επιστολή του προς τον Ματσάκη, ο Χανδρινός ανέφερε: «Όλη ανεξαιρέτως η οικοδομική εργασία ετελείωσε και αναμένωμεν λεπτομερείας διά την στέγασιν των θόλων Ιερού ήτοι τας διαστάσεις και δείγματα ει δυνατόν των κεράμων, υέλους διά τα παράθυρα, πλακίδια μωσαϊκών και όσα νομίζετε ότι δύνασθε να μας βοηθήσετε». Βλ. επιστολή του Γ.[;] Χανδρινού προς τον Μ. Ματσάκη με ημερομηνία 19 Ιανουαρίου 1939 (ΜΙΕΤ - αρχείο Μ. Ματσάκη).

9. Πέραν του τέμπλου, ο Ματσάκης πίεσε να αναλάβει (δωρεάν) την εκτέλεση της Πλατυτέρας στην κόγχη του ιερού βήματος, ευελπιστώντας στην ανάθεση τοιχογράφησης ολόκληρου του παρεκκλησίου. Βλ. επιστολή του Μ. Ματσάκη προς τον Ρ. Ραδόπουλο με ημερομηνία 3 Ιουλίου 1938

(ΜΙΕΤ - αρχείο Μ. Ματσάκη). Ωστόσο, η πρότασή του δεν βρήκε υποστήριξη και δεν προχώρησε.

10. Την εκτέλεση του δρύινου τέμπλου είχε αναλάβει ο Αντώνιος Δρίβας. Βλ. επιστολή του Γ.[;] Χανδρινού προς τον Μ. Ματσάκη με ημερομηνία 19 Ιανουαρίου 1939 (ΜΙΕΤ - αρχείο Μ. Ματσάκη).

11. Το τέμπλο της αγίας Αικατερίνης του Ερυθρού Σταυρού είχε δει από κοντά το καλοκαίρι του 1938 ένας αλεξανδρινός ιερέας, που στις επιστολές που ανταλλάσσουν οι Ματσάκης - Ραδόπουλος αναφέρεται ως ο κοινός τους φίλος «παπα-Γιάννης». Αυτός ήταν που έγραψε στον Ραδόπουλο για το τέμπλο του Κόντογλου και επίσης κατηύθυνε τον Ματσάκη στη μελέτη του. Βλ. αντίγραφο επιστολής του Μ. Ματσάκη προς τον Ρ. Ραδόπουλο με ημερομηνία 24 Ιουλίου 1938 (ΜΙΕΤ - αρχείο Μ. Ματσάκη). «Μετ' επίσκεψιν του εκκλησιδρίου του Νοσοκομείου του Ερυθρού Σταυρού, να σκεφθήτε και μας ειπήτε αν έχετε τίποτε από εκεί να μας προτείνετε να κάμωμε κι εμείς στην δική μας [ενν. εκκλησία]», έγραφε σε επιστολή του προς τον Ματσάκη ο Ραδόπουλος με ημερομηνία 23 Ιουλίου 1938 (ΜΙΕΤ - αρχείο Μ. Ματσάκη). Για την εργασία του Κόντογλου στο τέμπλο του παρεκκλησίου της Αγίας Αιακτερίνης στον Ερυθρό Σταυρό βλ. ειδικότερα Ζίας 1991, 73-74. Στο ίδιο, 120 γίνεται λόγος για τις τοιχογραφίες. Επίσης, Μοσχονάς 2004, 147-150, όπου παρουσιάζεται και η τοιχογραφική εργασία του Ράλλη Κοψίδη.

12. Βλ. αντίγραφο επιστολής του Μ. Ματσάκη προς τον Ρ. Ραδόπουλο με ημερομηνία 24 Ιουλίου 1938 (ΜΙΕΤ - αρχείο Μ. Ματσάκη).

13. Μίκης Ματσάκης, «Προσφορά του ζωγράφου Μίκη Ματσάκη διά την καλλιτεχνικήν διακόσμησιν του Παρεκκλησίου του "Κοτσικείου" Νοσοκομείου», 30 Νοεμβρίου 1938 (ΜΙΕΤ - αρχείο Μ. Ματσάκη).

14. Στο φωτογραφικό αρχείο του Μ. Ματσάκη (σήμερα στο ΜΙΕΤ) σώζονται λήψεις των εικόνων του τέμπλου στο παρεκκλήσιο των Αγίων Θεοδώρων, όπου δίνονται και πληροφορίες για τις διαστάσεις τους. Ειδικότερα, οι δεσποτικές εικόνες έχουν διαστάσεις 125 × 75 εκ., οι αρχάγγελοι στις θύρες 140 × 65 εκ., οι δώδεκα απόστολοι 41 × 38 εκ. και η εικόνα του δεσποτικού θρόνου 103 × 56 εκ.

15. Στην επιστολή του ο Ματσάκης σημείωνε συγκεκριμένα πρότυπα. Ενδεικτικά αναφέρεται πως για τον Χριστό θα χρησιμοποιούσε εικόνα «εκ Θεσσαλονίκης της εποχής των Παλαιολόγων», για τη Θεοτόκο εικόνες «του 15ου αιώνος, Κρητικής Τέχνης […], εικόνος Θεσσαλονίκης […], εικόνος του Εμ. Τζάννε Μπουνιαλή (1680) εν των Β.Μ.Α. και ετέρας του Εμμ. Λαμπάρδου Κρητός [… Μουσείου Μπενάκη]», για τους αγίους Θεοδώρους «επί τη βάσει ονομαστικών προτύπων, ως του Φράγγου Καταλάνου (Μετέωρα) και Μανουήλ Πανσελήνου (Πρωτάτον Αγίου Όρους)». Στην πλειονότητά τους οι εικόνες προέρχονταν από τις συλλογές του Βυζαντινού Μουσείου της Αθήνας καθώς και του Μουσείου Μπενάκη. Βλ. Μίκης Ματσάκης, «Προσφορά του ζωγράφου Μίκη Ματσάκη διά την καλλιτεχνικήν διακόσμησιν του Παρεκκλησίου του "Κοτσικείου" Νοσοκομείου», 30 Νοεμβρίου 1938 (ΜΙΕΤ - αρχείο Μ. Ματσάκη).

16. Όπως τεκμηριώνεται από την αλληλογραφία που σώζεται στο αρχείο του, ο ζωγράφος σχεδίαζε να ταξιδέψει στην Αλεξάνδρεια τον Οκτώβριο του 1939 και να παραμείνει για ένα μήνα προκειμένου να επιβλέψει την τοποθέτηση των εικόνων στο τέμπλο. Βλ. αντίγραφο επιστολής του Μ. Ματσάκη προς τον Ρ. Ραδόπουλο με ημερομηνία 3 Αυγούστου 1939 (ΜΙΕΤ - αρχείο Μ. Ματσάκη).

17. Ειδικά για τον Παρθένη βλ. Γιώργος Μυλωνάς 2015, 441-454, όπου σχολιάζεται και ο ρόλος του πατριαρχείου Αλεξανδρείας στη διάδοση της «βελτιωμένης» εκκλησιαστικής εικονογραφίας.

18. Για έναν κατάλογο των ελληνορθόδοξων ναών της Αιγύπτου και των καλλιτεχνών που εργάστηκαν σε αυτές βλ. Μπαρούτας 2006, 107-214.

19. Επιστολή του Μ. Ματσάκη προς τον πρόεδρο της Ελληνικής Κοινότητας Αλεξανδρείας, Αν. Θεοδωράκη, με ημερομηνία 31 Ιανουαρίου 1949 (ΜΙΕΤ - αρχείο Μ. Ματσάκη).



Mikis Matsakis's work for the chapel of the Saints Theodore in Alexandria, portal for a splendid creation in religious painting

Mikis Matsakis (1900-1978), a notable Greek painter of the interwar years, was systematically involved with religious painting during the 1930s and in the postwar period. He was born in the Lycian town of Myra in Asia Minor, but in 1906 his family settled in Alexandria. Matsakis attended art classes in Egypt and then went on to study in Europe. He spent a short time in Paris (1921) but essentially studied in Munich: first in the Art School run by Hans Hofmann and then in the Munich Academy. In 1926 he returned to Alexandria, where he exhibited frequently, and in 1930 made his home in Athens. During the 1930s he expressed his interest also in monumental and especially in ecclesiastical art. His first commission was to paint the icons for the iconostasis of the chapel of Sts Theodore, in the Kotsikeion Hospital in Alexandria, which was consecrated in 1938. Indeed, in addition to the icons, Matsakis was responsible generally for the aspect of the chapel's interior.

Initially, the painter had designed a marble iconostasis for Sts Theodore. However, after consultation with those responsible for the foundation, the wood-carved iconostasis of the chapel of St Catherine in the Red Cross Hospital, Athens, which had been designed and painted by Fotis Kontoglou, was used as the model. The wooden, in the end, iconostasis of the Kotsikeion Hospital chapel was adorned with icons of Christ and of John the Baptist (right), of the Virgin and Child and the Sts Theodore (left). Depicted on the doors of the prothesis and the diakonikon are archangels Michael and Gabriel, respectively, while represented on the Royal Doors were the Sts Anargyroi and on the epistyle Twelve Apostles in half body. The style of the work was, of course, Byzantine, based on icons and wall-paintings of the Palaiologan and Post-Byzantine periods. Nonetheless, Matsakis had endeavoured to modernize his models, for, as he himself believed, 'today's artist, instead of grappling to transfer an art which was alive in all its fullness so many centuries ago, should take hold of the point where the art of yesteryear ended and creatively evolve it, thus continuing it as a vital art of today …'.

Matsakis's work in the chapel of the Kotsikeion Hospital was the starting point of his long career in religious painting, which he continued in Egypt by decorating with wall-paintings the church of the Annunciation (1949-1954), metropolis church of the Greek Community. This was, without doubt, his most important achievement in mural art.

Spyros Moschonas
PhD in Art History

ΜΑΡΙΑ ΝΑΝΟΥ

Σπύρος Βασιλείου: τέμπλων εικόνες και ιχνογραφήματα

Στις 25 Μαρτίου 1930, «στη μεγάλη αίθουσα της Σιναίας Ακαδημίας, …σε μια συγκεχυμένη θολούρα και βοή…» ο Σπύρος Βασιλείου, «τυλιγμένος ένα ζαλιστικό μούδιασμα», παραλαμβάνει από τα χέρια του Κωστή Παλαμά το Μπενάκειο Βραβείο της Ακαδημίας Αθηνών για τις μακέτες της αγιογράφησης του ναού του Αγίου Διονυσίου του Αρεοπαγίτου και «η βοή παίρνει ρυθμό, γίνεται χειροκρότημα …».[1] Μεγάλη η στιγμή για τον νεαρό απόφοιτο της Σχολής Καλών Τεχνών, αλλά εξίσου μεγάλη αποβαίνει και για τη νεοελληνική εκκλησιαστική ζωγραφική, καθώς έξι χρόνια αργότερα, το 1936, ο Σπύρος Βασιλείου θα κληθεί να υλοποιήσει τα βραβευμένα σχέδια και να αγιογραφήσει τον επιβλητικό ναό του Αγίου Διονυσίου του Αρεοπαγίτου στην Αθήνα.

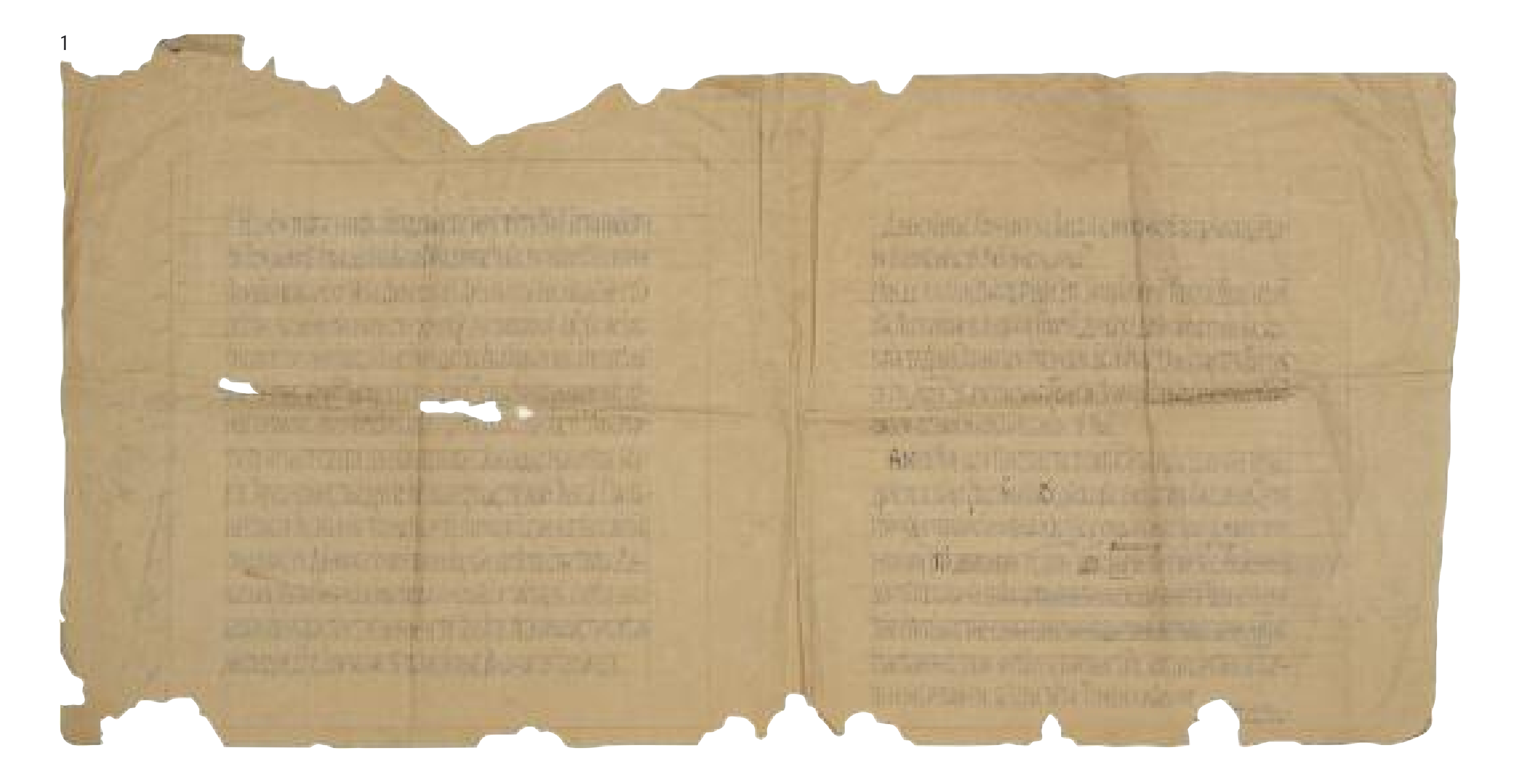
Στον χώρο επομένως της εκκλησιαστικής ζωγραφικής ο γαλαξιδιώτης Σπύρος Βασιλείου, ζωγράφος πολυσχιδής και πολυδιάστατος, εισήλθε συνειδητά από τα νεανικά του ήδη χρόνια, μπολιάζοντας τον κλάδο αυτό της τέχνης της εποχής του με το ανήσυχο, πρωτοπόρο και ανανεωτικό πνεύμα του.[2] Εξάλλου, είναι αλήθεια πως, μετά την τοιχογράφηση του Ευαγγελισμού στη Μητρόπολη της Άμφισσας από τον Σπύρο Παπαλουκά (1927-1932), η αγιογράφηση του Αγίου Διονυσίου στην Αθήνα από τον Σπύρο Βασιλείου (1936-1939), όπως και η τοιχογράφηση της Παλαιάς Επισκοπής Τεγέας (Κοίμηση της Θεοτόκου) από τον Αγήνορα Αστεριάδη την ίδια περίοδο (1936-1940), αποτελούν τους επόμενους μεγάλους σταθμούς στην ιστορία της νεότερης εκκλησιαστικής ζωγραφικής.

Στην παρούσα μελέτη, από το σύνολο της αγιογραφικής παραγωγής του Σπύρου Βασιλείου, το οποίο υπήρξε σημαντικό και εκτεταμένο,[3] θα ανθολογήσουμε εικόνες και σχέδια-μελέτες του ζωγράφου προορισμένα για τον διάκοσμο τέμπλων. Συγκεκριμένα, μέσα από τη συγκριτική παρατήρηση τριών συνόλων δεσποτικών εικόνων και ισάριθμων μικρότερων της σειράς του επιστυλίου και των αντίστοιχων σχεδίων, θα επιχειρήσουμε να αναδείξουμε μια ενδιαφέρουσα πτυχή του εκκλησιαστικού έργου του Σπύρου Βασιλείου, ο οποίος –όπως και οι προγενέστεροι από αυτόν παραδοσιακοί αλλά και ακαδημαϊκοί ζωγράφοι–, αναλαμβάνει εξίσου έργα μνημειακής ζωγραφικής αλλά και φορητών εικόνων για εικονοστάσια και προσκυνητάρια, συχνά μάλιστα στους ίδιους ναούς· από την άποψη αυτή βρίσκεται σε άμεση συνάφεια και συνέχεια με τη μεταβυζαντινή

πρακτική, ακόμη και στις οψιμότερες εκδοχές της.[4] Στόχος μας, η διερεύνηση του τρόπου δουλειάς του Σπύρου Βασιλείου κατά την παραγωγή φορητών έργων, των τεχνικών του μυστικών αλλά και των καλλιτεχνικών του μέσων, καθώς και ο βαθμός πρόσληψης και διερμηνείας των παραδοσιακών και των εικονογραφικών του προτύπων. Ειδικότερα, αντικείμενο της μελέτης μας είναι οι εικόνες (δεσποτικές και επιστυλίου) στο τέμπλο του ναού του Αγίου Διονυσίου του Αρεοπαγίτου στην Αθήνα (μετά το 1939), οι εικόνες του επιστυλίου στο τέμπλο του Αγίου Βλασίου στο Ξυλόκαστρο (1939), τέσσερις δεσποτικές εικόνες (1948) στη Συλλογή Βιβλιοθήκης Βελιμέζη (στο εξής: Συλλογή Β-Β), οι εικόνες (δεσποτικές και επιστυλίου) του ελληνορθόδοξου ναού των Αγίων Κωνσταντίνου και Ελένης στο Detroit (1954), καθώς και ορισμένα σχέδια που συσχετίζονται με τα παραπάνω έργα. Εικόνες και σχέδια εκτείνονται χρονολογικά σε εύρος περίπου εικοσαετίας (1936-1954).

Επισημάνθηκε ήδη η σημασία της τοιχογράφησης του ναού του Αγίου Διονυσίου Αρεοπαγίτου, πολιούχου των Αθηνών, καθώς υπήρξε το πρώτο και το πλέον εμβληματικό έργο μνημειακής εκκλησιαστικής ζωγραφικής του Σπύρου Βασιλείου. Το ιστορικό της ανέγερσης και ιστόρησης του ναού αφηγείται εκτενής μεγαλογράμματη επιγραφή σε καλλιγραφική βυζαντινότροπη γραφή στον δυτικό τοίχο του ναού, την οποία ο Σπύρος Βασιλείου αντέγραψε με ελάχιστες διαφοροποιήσεις από φροντισμένο σχέδιο-μελέτη, σήμερα στη Συλλογή Β-Β[5] (Εικ. 1).

1



1. Σχέδιο-μελέτη της κτιτορικής επιγραφής ανέγερσης και ιστόρησης του Αγίου Διονυσίου Αρεοπαγίτου (Συλλογή Βιβλιοθήκης Βελιμέζη).

Στις τοιχογραφίες του Αγίου Διονυσίου ο νέος ζωγράφος για πρώτη φορά θα αναμετρηθεί σε χώρο δημόσιο, όπως είναι οι κατάγραφοι τοίχοι του ναού, τόσο με τον εαυτό του όσο και με την παράδοση. Ως αποτέλεσμα της προσωπικής αυτής συνάντησης με την κληρονομιά του παρελθόντος, ο Σπύρος Βασιλείου αφήνει στην Αθήνα, την πόλη που τόσο αγάπησε και ύμνησε με τον χρωστήρα του στο κοσμικό του έργο, ένα μοναδικό σύνολο. Και όταν έως το 1939, όπως επιβεβαιώνει η επιγραφή, οι «άγραφοι» τοίχοι του ναού γεμίζουν με άγιες μορφές και συνθέσεις από την ιερή ιστορία, όταν η «επί χάρτου» πρόταση του Σπύρου Βασιλείου «παίρνει σάρκα και οστά», γίνεται αίφνης «άνεμος ούριος» –για να αναταράξει τα «λιμνάζοντα ύδατα» της αγιογραφικής τέχνης, που είχε προ πολλού απωλέσει την ταυτότητά της– και η γόνιμη επανασύνδεση με τη βυζαντινή παράδοση πρόβαλλε πλέον επιτακτική.[6]

Με την ολοκλήρωση της τοιχογράφησης το 1939, ότι ο Βασιλείου ανέλαβε να ζωγραφίσει και τις εικόνες του νέου περίτεχνου ξυλόγλυπτου τέμπλου, σε σχέδιο του αρχιτέκτονα Γεωργίου Νομικού (Εικ. 2). Παρόλο που στις υπάρχουσες εικόνες (δεσποτικές και επιστυλίου) κατά την επιτόπια έρευνα δεν διακρίναμε επιγραφή με το ακριβές έτος ιστόρησης,[7] βάσιμες ενδείξεις επιτρέπουν να υποθέσουμε ότι οι εικόνες του εικονοστασίου χρονικά δεν απέχουν πολύ από το έτος ολοκλήρωσης του εντοίχιου διακόσμου. Καταρχήν, φωτογραφικές μαρτυρίες του εσωτερικού του ναού μετά το πέρας της τοιχογράφησης το 1939, δείχνουν ότι το παλαιό τέμπλο δεν έχει ακόμη αντικατασταθεί.[8] Από την άλλη, η χρονολογία 1938 στα σχέδια του τέμπλου με υπογραφή του Γ. Νομικού,[9] σε συνδυασμό με τη μαρτυρία της κτητορικής επιγραφής, κατά την οποία *ΕΤΕΛΕΙΩΘΗ ΩΣ ΟΡΑΤΑΙ ΤΟ ΛΑΜΠΡΟΝ ΤΟΥΤΟΝ ΕΡΓΟΝ ΕΝ ΕΤΕΙ ΑϠΛΘ΄ ΤΟΥ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΟΣ ΓΕΩΡΓΙΟΥ ΝΟΜΙΚΟΥ ΕΠΙΜΕΛΗΘΕΝΤΟΣ ΤΟΝ ΕΣΩΘΕΝ Κ(ΑΙ) ΕΞΩΘΕΝ ΚΑΛΛΩΠΙΣΜΟΝ ΤΟΥ ΝΑΟΥ*,[10] επιτρέπουν την υπόθεση ότι η αντικατάσταση αυτή δεν πρέπει να καθυστέρησε πολύ. Επιπλέον, ο εντοπισμός στον ναό φορητής εικόνας του πάτρωνος αγίου Διονυσίου του Αρεοπαγίτου με χρονολογία 1940 και την υπογραφή του Σπύρου Βασιλείου,[11] επιβεβαιώνει ότι ο ζωγράφος, τουλάχιστον έως το 1940, εξακολουθεί να υπογράφει εικόνες στον ναό, γεγονός που καθιστά πολύ πιθανό το νέο τέμπλο να αντικατέστησε το παλαιό είτε εντός του 1939 είτε αμέσως μετά, καθώς στα δύσκολα χρόνια της γερμανικής κατοχής που ακολουθούν, η ιστορική συγκυρία δεν θα επέτρεπε την ανάληψη ενός τόσο εκτεταμένου εγχειρήματος.

Το μνημειακό ξυλόγλυπτο τέμπλο που σχεδίασε ο Νομικός εκτείνεται από τον βόρειο στον νότιο τοίχο του ναού, καθώς όμως διακόπτεται από τους ανατολικούς πεσσούς, διαμορφώνεται από τρία αυτοτελή τμήματα: ένα ευρύ κεντρικό εμπρός από το ιερό βήμα και δύο στενότερα πλάγια μέρη, ένα προς βορρά και ένα προς νότο, εμπρός από τα παραβήματα. Τυπολογικά συνδυάζει την παραδοσιακή καθ᾽

Σελ. 158-159

2. Γιώργος Νομικός, σχέδιο του ξυλόγλυπτου τέμπλου του Αγίου Διονυσίου του Αρεοπαγίτου (2 τμήματα). Μολύβι και σινική σε χαρτί Canson, 88,5 × 65,5 και 88,5 × 65,5 εκ. 1938. Στο σχέδιο της Εικ. 2 έχουν προστεθεί στις αντίστοιχες θέσεις οι απεικονίσεις των ανθιβόλων των Εικ. 6-9.

ΙΕΡΟΣ ΝΑΟΣ ΑΓ. ΔΙΟΝΥΣΙΟΥ
ΑΡΕΟΠΑΓΙΤΟΥ ΑΘΗΝΩΝ




ΣΧΕΔΙΟΝ ΤΕΜΠΛΟΥ
ΚΛΙΜΑΞ 1:10
Ο ΑΡΧΙΤΕΚΤΩΝ

ΙΕΡΟΣ ΝΑΟΣ ΑΓ. ΔΙΟΝΥΣΙΟΥ
ΑΡΕΟΠΑΓΙΤΟΥ — ΑΘΗΝΩΝ —
ΚΛΙΜ. 1:10

ΣΧΕΔΙΟΝ ΤΟΥ ΤΕΜΠΛΟΥ
ΤΩΝ ΠΛΑΓΙΩΝ ΤΜΗΜΑΤΩΝ

Αθήναι Μάρτιος 193[illegible]
Ο Αρχιτέκτων

3


4


5

ύψος τριμερή διάταξη και την εμφάνιση ορισμένων νεωτερικών στοιχείων, όπως ο ογκώδης τοξωτός θριγκός των πλάγιων τμημάτων (Εικ. 3, 4). Η Ωραία Πύλη, πλαισιωμένη από εξέχουσες ορθογώνιες παραστάδες, εξαίρεται ιδιαίτερα με τοξωτό υπερυψωμένο υπέρθυρο, στην οριζόντια απόληξη του οποίου τοποθετείται η επίστεψη και ο σταυρός. Για άγνωστους λόγους η απλούστερη αυτή διαμόρφωση του υπέρθυρου φαίνεται ότι αντικατέστησε κατά την κατασκευή την εντυπωσιακή, ψηλότερη αετωματική απόληξη του αρχικού σχεδίου του Γ. Νομικού (Εικ. 5). Ιδιαίτερο χαρακτηριστικό, που οφείλεται στο εύρος του ιερού βήματος, αποτελούν και οι δύο θύρες του κεντρικού τμήματος του τέμπλου, που διευκολύνουν την επικοινωνία ιερού και κυρίως ναού.

Το επιβλητικό ξυλόγλυπτο εικονοστάσιο ποικίλλουν με τα ευφρόσυνα χρώματά τους οι εικόνες του Σπύρου Βασιλείου. Ως προς τη διάταξή τους παρακολουθούν τη δομή των τριών αυτοτελών τμημάτων του τέμπλου, συγκροτώντας επιμέρους εικονογραφικές ενότητες. Έτσι, ο διάκοσμος του κεντρικού τμήματος περιλαμβάνει στις καθιερωμένες από τη μακραίωνη παράδοση θέσεις τους τις τέσσερις βασικές δεσποτικές εικόνες, του Χριστού και της Παναγίας εκατέρωθεν της Ωραίας Πύλης, του αγίου Ιωάννου του Βαπτιστή πλάι στον Χριστό και του αγίου Διονυσίου του Αρεοπαγίτου, πάτρωνα του ναού, δίπλα στη βρεφοκρατούσα Παναγία. Δυστυχώς η επικάλυψη των εικόνων με αργυρές επενδύσεις στα μέσα της δεκαετίας του '70, δεν επιτρέπει σήμερα την πρόσβαση στα αυθεντικά

3. Γιώργος Νομικός, σχέδιο πλάγιων τμημάτων του τέμπλου του Αγίου Διονυσίου του Αρεοπαγίτου. Σινική σε χαρτί Canson, 75,4 × 49 εκ. 1938. Στο σχέδιο έχει προστεθεί στην αντίστοιχη θέση η απεικόνιση του ανθιβόλου της Εικ. 10.

4. Το τέμπλο του νότιου παραβήματος (διακονικού) του Αγίου Διονυσίου του Αρεοπαγίτου. Ξυλογλύπτης: Θεοφάνης Νομικός (1910-1976) (φωτ. Μ. Νάνου).

5. Το τέμπλο του κεντρικού τμήματος του Αγίου Διονυσίου του Αρεοπαγίτου. Ξυλογλύπτης: Θεοφάνης Νομικός (1910-1976) (φωτ. Μ. Νάνου).



6



7



8



9

6. Σπύρος Βασιλείου, Ο άγιος Διονύσιος. Ανθίβολο, μολύβι σε χαρτί, 120 × 55 εκ. 1938-1939 (Συλλογή Β-Β).

7. Σπύρος Βασιλείου, Μήτηρ Θεού, η Πάντων Ελπίς. Ανθίβολο, μολύβι σε χαρτί, 121 × 55 εκ. 1938-1939 (Συλλογή Β-Β).

8. Σπύρος Βασιλείου, Ιησούς Χριστός, ο Ψυχοσώστης. Ανθίβολο, μολύβι σε χαρτί, 120 × 55 εκ. 1938-1939 (Συλλογή Β-Β).

9. Σπύρος Βασιλείου, Ο άγιος Ιωάννης ο Πρόδρομος. Ανθίβολο, μολύβι σε χαρτί, 119,5 × 55 εκ. 1938-1939 (Συλλογή Β-Β).

έργα του ζωγράφου. Ωστόσο, μία πρόγευση των αρχικών εικόνων παρέχουν τα αντίστοιχα προσχέδια στη Συλλογή Β-Β (Εικ. 6-9), τα οποία, επιπλέον, ανήκουν στον σπάνιο για την εποχή τύπο του διάτρητου ανθιβόλου επιβεβαιώνοντας τόσο τη γνώση και την προσήλωση του Σπύρου Βασιλείου στην παράδοση, όσο και τη δεξιοτεχνία του στην εφαρμογή της απαιτητικής αυτής τεχνικής. Στο επιστύλιο, η παράσταση του Μυστικού Δείπνου –λόγω του ευχαριστιακού της χαρακτήρα– εξαίρεται στην καθιερωμένη της θέση, άνωθεν της Ωραίας Πύλης, πέρασμα συμβολικό από τον αισθητό στον νοητό κόσμο.[12] Εκατέρωθεν αυτής τοποθετούνται ανά έξι οι εικόνες του διευρυμένου Δωδεκαόρτου, εμπνευσμένες από τη ζωή, τη δημόσια δράση και τα Πάθη του Χριστού, όπως και από σημαίνοντα θέματα του χριστιανικού εορτολογίου. Έτσι, από αριστερά προς τα δεξιά εικονίζονται κατά σειρά η Γέννηση του Χριστού, η Υπαπαντή, ο Ιησούς Δωδεκαετής στον ναό, η Βάπτιση, η Έγερση του Λαζάρου, η Είσοδος του Χριστού στα Ιεροσόλυμα (Βαϊοφόρος), η Σταύρωση, η Εις Άδου Κάθοδος, η Ψηλάφηση του Θωμά, η Ανάληψη, η Μεταμόρφωση και η Πεντηκοστή. Στο σύνολό τους οι σκηνές παρακολουθούν τη χρονολογική διαδοχή των γεγονότων, με εξαίρεση τη Μεταμόρφωση, που τοποθετείται ετεροχρονισμένα δίπλα στην Πεντηκοστή, με την οποία ωστόσο συνδέεται εννοιολογικά λόγω της δημιουργικής επενέργειας του Αγίου Πνεύματος στις δύο σκηνές και του σωτηριολογικού και εσχατολογικού

μηνύματος που κομίζουν. Τέλος, στις θύρες στα δύο άκρα του φράγματος εικονίζονται οι ολόσωμες ραδινές μορφές των αρχαγγέλων Μιχαήλ και Γαβριήλ.

Στο πλάγιο τμήμα του τέμπλου που φράζει τον χώρο του βόρειου παραβήματος, τη θύρα της πρόθεσης κοσμεί η εμπνευσμένη από την υμνολογία παράσταση της Παναγίας Ρίζας του Ιεσσαί, το σχέδιο της οποίας συγκαταλέγεται στη Συλλογή Β-Β (βλ. εδώ, σ. 123, Εικ. 7) . Εκατέρωθεν της θύρας της πρόθεσης, στη σειρά των δεσποτικών εικόνων, αριστερά παριστάνεται ολόσωμη η αγία Αικατερίνη και δεξιά η αγία Σοφία με τις νεαρές θυγατέρες της Πίστη, Ελπίδα και Αγάπη. Στον θριγκό, το κεντρικό εικονίδιο στο ύψος του επιστυλίου κατέχει ο Ευαγγελισμός της Θεοτόκου, θέμα που κατά κανόνα εισάγει στις επόμενες σκηνές του Δωδεκαόρτου, στο κεντρικό τμήμα του τέμπλου. Η παράσταση δορυφορείται από τις παραπληρωματικές σκηνές της γνέθουσας Παρθένου και του εναγκαλισμού της Παναγίας με την Ελισάβετ, συγκροτώντας μία ενότητα θεομητορικών σκηνών, που εμφαίνει τον ρόλο της Παναγίας στο μυστήριο της Ενσάρκωσης του Λόγου του Θεού.[13]

Αντίστοιχα, στο πλάγιο τμήμα του τέμπλου του νότιου παραβήματος ο Σπύρος Βασιλείου με γνώση ιστορεί τον Χριστό ως Άμπελο στη θύρα του διακονικού, παράσταση πάριση της Παναγίας Ρίζας του Ιεσσαί στη θύρα της πρόθεσης, εξίσου συμβολική και με υψηλό δογματικό περιεχόμενο για τη ζωή και την ενότητα της Εκκλησίας. Καθώς το αντίστοιχο σχέδιο του Χριστού ως Αμπέλου (Εικ. 10) σώζεται στη Συλλογή Β-Β, αξίζει να επισημανθεί η εξαιρετική ομοιότητα στον σχεδιασμό των δύο αυτών ισόρροπων και άρτιων συνθέσεων, της Παναγίας Ρίζας του Ιεσσαί και του Χριστού Αμπέλου, καθώς και η εμπνευσμένη επιλογή τους για τις θύρες της πρόθεσης και του διακονικού αντίστοιχα, χάρη στην οποία επιτυγχάνεται εξαιρετική συμμετρία στον διάκοσμο των δύο θυρών των παραβημάτων.

Στις δεσποτικές εικόνες εκατέρωθεν της θύρας του διακονικού εικονίζονται αριστερά ο άγιος Βασίλειος και δεξιά ο άγιος Δημήτριος ολόσωμος με εξάρτυση στρατιωτική. Στον θριγκό, το κεντρικό εικονίδιο του Χριστού «ἐν δόξῃ», με την επιγραφή *Η ΒΑΣΙΛΕΙΑ ΤΩΝ ΟΥΡΑΝΩΝ*, πλαισιώνεται από τις παραστάσεις της Σύναξης των Αρχαγγέλων και της Ετοιμασίας του Θρόνου, συνθέτοντας μία ενότητα σκηνών με αποκαλυπτικό και εσχατολογικό χαρακτήρα, η οποία νοηματικά βρίσκεται σε άμεση συνάφεια με τις γειτνιάζουσες σκηνές του Δωδεκαόρτου (Μεταμόρφωση, Πεντηκοστή) στο κεντρικό τμήμα του τέμπλου, και ως προς τη θέση της ισορροπεί με την αντίστοιχη ομάδα των θεομητορικών σκηνών του βόρειου θριγκού. Συμπερασματικά, στην εικονογραφική διάταξη των θεμάτων του τέμπλου ο Σπύρος Βασιλείου παρακολουθεί πιστά την παράδοση, ενώ αποδεικνύεται ιδιαίτερα ευρηματικός και θεολογικά καταρτισμένος στον διάκοσμο των δύο

10. Σπύρος Βασιλείου, Ο Χριστός, η Άμπελος, μολύβι σε χαρτί, 116 × 43,5 εκ. 1938-1939 (Συλλογή Β-Β).

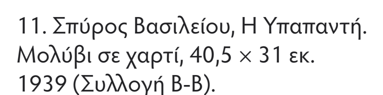
10




11



12

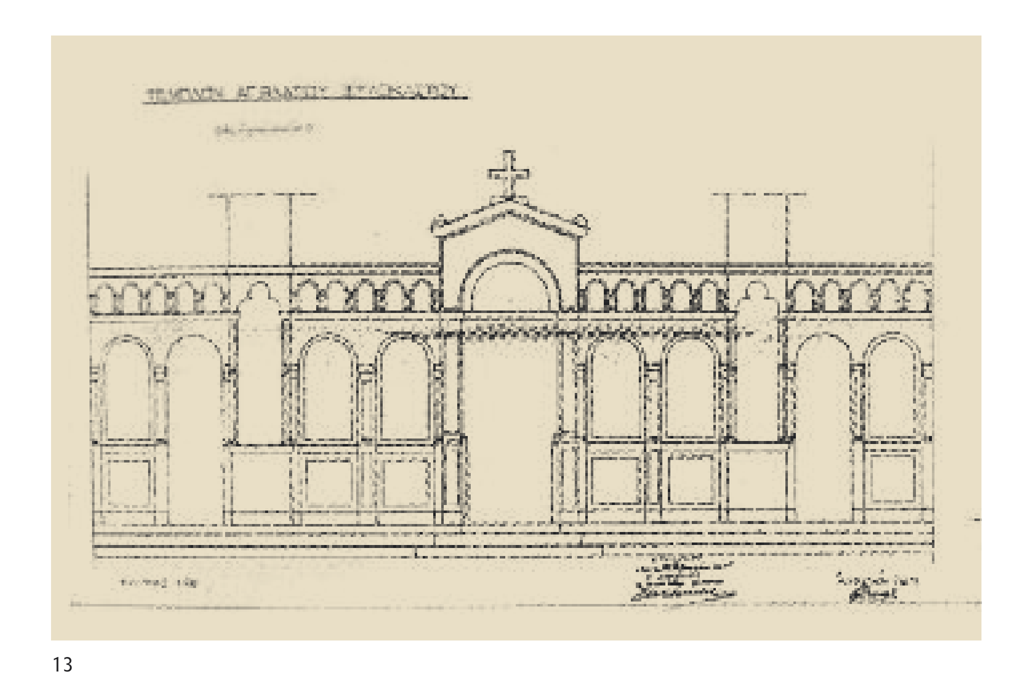


11. Σπύρος Βασιλείου, Η Υπαπαντή. Μολύβι σε χαρτί, 40,5 × 31 εκ. 1939 (Συλλογή Β-Β).

12. Σπύρος Βασιλείου, Ο Ιησούς δωδεκαετής εν τω Ναώ. Μολύβι σε χαρτί, 40,5 × 31 εκ. 1939 (Συλλογή Β-Β).

θριγκών. Πράγματι, παρατηρώντας ως ενότητα τις εικόνες του επιστυλίου από τον Ευαγγελισμό της Παρθένου μέχρι την παράσταση του Χριστού «ἐν δόξῃ» εντυπωσιάζει η υψηλή θεολογική σύλληψη που τις διακρίνει, καθώς οδηγούν νοητά τον πιστό από τον ιστορικό στον εσχατολογικό χρόνο, που ουσιαστικά ταυτίζεται με την πορεία της ίδιας της Εκκλησίας, η οποία ζει στην ιστορία πορεύεται όμως στα έσχατα. Στο πλαίσιο αυτό δεν θα μπορούσαμε να αποκλείσουμε τη συμβολή μιας θεολογικά καταρτισμένης μορφής στη διαμόρφωση του εικονογραφικού προγράμματος του τέμπλου, πιθανώς του «πρωθιερέως Λουκά Παπαναστασίου εκ κώμης Πολυδρόσου του Παρνασσού», όπως αναφέρεται στην κτητορική επιγραφή του ναού, ο οποίος εμφανίζεται και ως δραστήριο μέλος της επιτροπής αποπερατώσεώς του σε δύο εργολαβικά έγγραφα που αφορούν τα διαδοχικά στάδια τοιχογράφησής του κατά τα έτη 1936 και 1938.[14]

Με την ολοκλήρωση της διακόσμησης του Αγίου Διονυσίου Αρεοπαγίτου Αθηνών το 1939, ο Σπύρος Βασιλείου αναλαμβάνει νέα παραγγελία, τις εικόνες του επιστυλίου στο τέμπλο του ναού του Αγίου Βλασίου στο Ξυλόκαστρο. Στη Συλλογή Β-Β συγκαταλέγονται πέντε ενυπόγραφα σχέδια του ζωγράφου, που απεικονίζουν τον Ευαγγελισμό της Παναγίας (Εικ. 11), τη Γέννηση του Χριστού, την Υπαπαντή, τη Βάπτιση και τον Ιησού Δωδεκαετή στο ναό (Εικ. 12). Τα σχέδια, συνοπτικές μελέτες με μολύβι και με διαστάσεις που κυμαίνονται από 40,2 έως 31 εκ., φέρουν στην κάτω αριστερή γωνία σφραγίδα θεώρησης από τη Διεύθυνση Εκκλησιαστικής Αρχιτεκτονικής του Υπουργείου Θρησκευμάτων και Παιδείας, με ημερομηνία 9 Νοεμβρίου 1939 και υπογραφή του διευθυντή Αναστασίου



13

13. Σχέδιο του αρχιτέκτονα Ευσταθίου Στίκα για το τέμπλο του ναού του Αγίου Βλασίου στο Ξυλόκαστρο.

Ορλάνδου, αρχιτέκτονα και καθηγητή του Εθνικού Μετσοβίου Πολυτεχνείου. Ωστόσο, αριστερά της υπογραφής του ζωγράφου Σπύρου Βασιλείου, στο δεξιό άκρο των σχεδίων, η σημείωση «*Ἀθῆναι Μάϊος 1939*» υποδεικνύει τον ακριβή χρόνο παραγωγής των σχεδίων στο εργαστήριο πέντε μήνες νωρίτερα.

Η έρευνα και η συγκριτική παρατήρηση επιβεβαίωσε ότι τα παραπάνω πέντε σχέδια της Συλλογής ταυτίζονται ακόμη και στις λεπτομέρειες με τις εικόνες του Δωδεκαόρτου στο επιστύλιο του μαρμάρινου τέμπλου του ναού του Αγίου Βλασίου στο Ξυλόκαστρο. Το τέμπλο, τον γλυπτό διάκοσμο του οποίου σχεδίασε ο αρχιτέκτονας Ευστάθιος Στίκας, ενέκρινε ο Αναστάσιος Ορλάνδος «λόγω της εξαιρετικής καλλιτεχνικότητος του έργου» και κατασκεύασε ο έμπειρος μαρμαρογλύπτης Φίλιππος Σκαρής, «τυπολογικά ανήκει στα τριμερή, επίπεδα και χαμηλά τέμπλα»[15] (Εικ. 13). Σύμφωνα με το σχέδιο και την εφαρμογή του, τα τοξωτά εικονίδια του επιστυλίου είναι στο σύνολό τους είκοσι, ισόρροπα κατανεμημένα μεταξύ τους. Έτσι, πέντε κοσμούν το βόρειο τμήμα του επιστυλίου που αντιστοιχεί στον χώρο της πρόθεσης. Άλλα δέκα εικονίδια απαρτίζουν το κεντρικό ευρύτερο τμήμα του εμπρός από το ιερό βήμα και μοιράζονται ανά πέντε εκατέρωθεν της Ωραίας Πύλης, το τοξωτό υπέρθυρο της οποίας κοσμεί κατά τα καθιερωμένα ο Μυστικός Δείπνος. Τα τελευταία πέντε εικονίδια στο νότιο τμήμα του επιστυλίου, αντιστοιχούν στον χώρο του διακονικού. Όπως γίνεται αντιληπτό και από τη θεματογραφία, τα πέντε ενυπόγραφα σχέδια σχετίζονται με ισάριθμες εικόνες του βόρειου τμήματος του επιστυλίου, οι οποίες προηγούνται θεματολογικά. Ωστόσο, στη Συλλογή Β-Β εντοπίστηκαν και τα σχέδια των

14. Σπύρος Βασιλείου, «Ο εν Κανvά Γάμος». Μολύβι σε χαρτί, 40,8 × 27,5 εκ. 1939 (Συλλογή Β-Β).

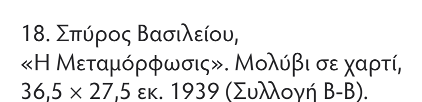
15. Σπύρος Βασιλείου, Ο εν Κανά Γάμος. Εικόνα επιστυλίου του μαρμάρινου τέμπλου του ναού του Αγίου Βλασίου στο Ξυλόκαστρο.

16. Σπύρος Βασιλείου, «Ο Ιησούς Χριστός και η Σαμαρείτις». Μολύβι σε χαρτί, 36,5 × 27,5 εκ. 1939 (Συλλογή Β-Β).

17. Σπύρος Βασιλείου, Ο Ιησούς Χριστός και η Σαμαρείτις. Εικόνα επιστυλίου του μαρμάρινου τέμπλου του ναού του Αγίου Βλασίου στο Ξυλόκαστρο.



14 15 16 17



18. Σπύρος Βασιλείου, «Η Μεταμόρφωσις». Μολύβι σε χαρτί, 36,5 × 27,5 εκ. 1939 (Συλλογή Β-Β).

19. Σπύρος Βασιλείου - Γεώργιος Γλιάτας, Ο άγιος Δημήτριος έφιππος. Αυγοτέμπερα σε κόντρα πλακέ, 81 × 35,5 εκ. 1948 (Συλλογή Β-Β).

20. Σπύρος Βασιλείου - Γεώργιος Γλιάτας, Η Παναγία ένθρονη βρεφοκρατούσα. Αυγοτέμπερα σε κόντρα πλακέ, 81 × 35,5 εκ. 1948 (Συλλογή Β-Β).

21. Σπύρος Βασιλείου - Γεώργιος Γλιάτας, Ο Χριστός Παντοκράτωρ. Αυγοτέμπερα σε κόντρα πλακέ, 81 × 35,5 εκ. 1948 (Συλλογή Β-Β).

22. Σπύρος Βασιλείου - Γεώργιος Γλιάτας, Ο άγιος Ιωάννης ο Πρόδρομος. Αυγοτέμπερα σε κόντρα πλακέ, 81 × 35,5 εκ.1948 (Συλλογή Β-Β).

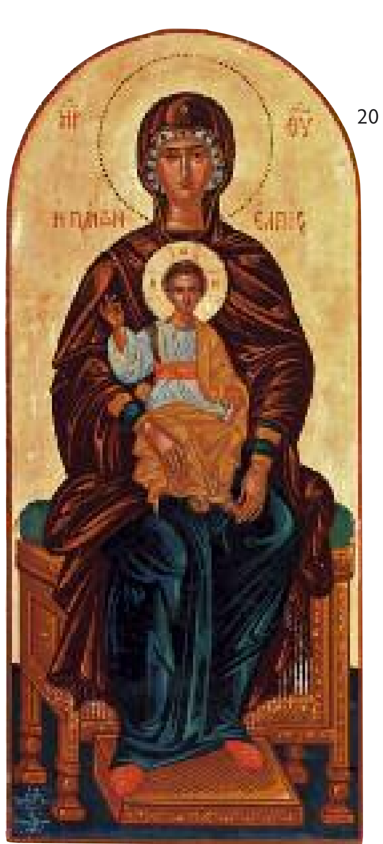
υπόλοιπων δεκαπέντε εικονιδίων, με εξαίρεση αυτό της Βαϊοφόρου.[16] Πρόκειται για τα σχέδια των εξής παραστάσεων με τη σειρά που κατέχουν στο επιστύλιο από βορρά προς νότο: ο εν Κανά Γάμος (Εικ. 14-15), ο Χριστός και η Σαμαρείτις (Εικ. 16-17), η Μεταμόρφωση (Εικ. 18), η Έγερση του Λαζάρου, ο Νιπτήρ, η Κρίση του Πιλάτου, ο Ελκόμενος, η Σταύρωση, η Αποκαθήλωση, ο Επιτάφιος Θρήνος, η Εις Άδου Κάθοδος, η Ψηλάφησις του Θωμά, η Ανάληψη και η Πεντηκοστή. Τα τεχνικά τους χαρακτηριστικά συνάδουν με αυτά των πέντε ενυπόγραφων

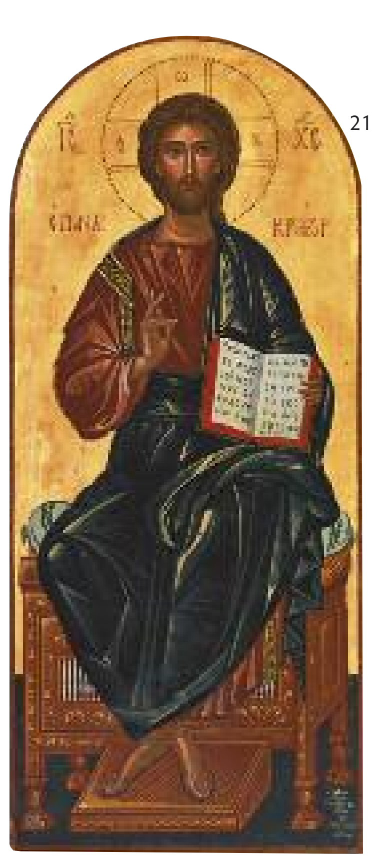
σχεδίων, ενώ ορισμένα φέρουν αχνογραμμένο στο άνω άκρο τον αριθμό της σειράς τους στο επιστύλιο,[17] γεγονός που αφενός επιβεβαιώνει την ταύτιση σχεδίων και εικόνων και αφετέρου υποδηλώνει τεχνικά μυστικά που διευκολύνουν το έργο του ζωγράφου.

Στις αξιόλογες δημιουργίες του Σπύρου Βασιλείου εντάσσεται επίσης σύνολο τεσσάρων δεσποτικών εικόνων (διαστ. 81 × 35,5), του Παντοκράτορος Χριστού, της Θεοτόκου βρεφοκρατούσας με την προσωνυμία «Η Πάντων Ελπίς», του αγίου Ιωάννου του Προδρόμου και του έφιππου αγίου Δημητρίου (Εικ. 19-22), με προέλευση άγνωστο ναό της Πελοποννήσου. Τα τέσσερα έργα, σήμερα στη Συλλογή Β-Β, υπογράφουν από κοινού ο Σπύρος Βασιλείου και ο Γιώργος Γλιάτας, ζωγράφος και συνεργάτης του Φώτη Κόντογλου.[18] Οι εικόνες, οι οποίες για πρώτη φορά παρουσιάστηκαν στην έκθεση «Ιστορώντας την Υπέρβαση. Από την παράδοση του Βυζαντίου στη νεώτερη τέχνη», στο Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης της Άνδρου το 2013,[19] χρονολογούνται με επιγραφή στο 1948[20] και «διακρίνονται για τη φροντισμένη εκτέλεση και την υψηλή καλλιτεχνική τους αξία».[21]


18


19


20


21


22



23

23. Το τέμπλο του παλαιού ναού των Αγίων Κωνσταντίνου και Ελένης στο Detroit (αρχείο ναού).

Είναι γνωστό στην έρευνα ότι μεταξύ των ετών 1954 και 1955 ο Σπύρος Βασιλείου ιστόρησε έντεκα συνολικά εικόνες για το τέμπλο του ελληνορθόδοξου ναού των Αγίων Κωνσταντίνου και Ελένης στο Detroit. Πρόκειται για τέσσερις δεσποτικές, του Χριστού Παντοκράτορος, της Θεοτόκου βρεφοκρατούσας, του αγίου Ιωάννη του Προδρόμου και των αγίων Κωνσταντίνου και Ελένης, στους οποίους σεμνύνεται ο ναός. Μετά από έρευνα που διενεργήσαμε, διαπιστώθηκε ότι από τις τέσσερις αυτές εικόνες ενυπόγραφη είναι μόνον η εικόνα του Παντοκράτορος, στην κάτω δεξιά άκρη της οποίας διακρίνεται η επιγραφή: *χειρ / Σπύρου Βα/σιλείου / και / Δ. Κεντάκα / αϡνδ΄*.[22] Η νεοαποκαλυφθείσα αυτή επιγραφή αποβαίνει πολύτιμη, καθώς για πρώτη φορά αφενός διευκρινίζεται ότι η φιλοτέχνηση των εικόνων έγινε το 1954 και αφετέρου πιστοποιείται η άγνωστη μέχρι σήμερα συνεργασία του Σπύρου Βασιλείου με τον Δημήτρη Κεντάκα.[23] Στον ίδιο ναό οι δύο ζωγράφοι ζωγράφησαν επίσης την παράσταση του Μυστικού Δείπνου, η οποία τοποθετήθηκε στην καθιερωμένη θέση της πάνω από την Ωραία Πύλη, και έξι ακόμη τοξωτές εικόνες με σκηνές του Δωδεκαόρτου, και συγκεκριμένα τη Γέννηση, τη Βάπτιση, τη Βαϊοφόρο, τη Σταύρωση, την Εις Άδου Κάθοδο και την Ανάληψη (Εικ. 23). Η άφιξη των εικόνων στην κοινότητα των ομογενών φαίνεται ότι αποτέλεσε γεγονός με ιδιαίτερη σημασία, καθώς διοργανώθηκε έκθεση νεοβυζαντινής ζωγραφικής στο Detroit Institute of Arts (Φεβρουάριος-Μάρτιος 1955), όπου πρωτοπαρουσιάσθηκαν οι εικόνες αυτές πριν από την τοποθέτησή τους στο τέμπλο του ναού.[24] Είναι μάλιστα χαρακτηριστικό ότι στην μπροσούρα

24. Σπύρος Βασιλείου, Η Σταύρωση. Ανθίβολο, μολύβι σε χαρτί, 73,5 × 45,8 εκ. 1954 (Συλλογή Β-Β).

25. Σπύρος Βασιλείου, Η Βάπτιση. Ανθίβολο, μολύβι σε χαρτί, 73,5 × 45,5 εκ. 1954 (Συλλογή Β-Β).

26. Σπύρος Βασιλείου, Η Ανάληψη. Ανθίβολο, μολύβι σε χαρτί, 73,5 × 45,8 εκ. 1954 (Συλλογή Β-Β).

27. Σπύρος Βασιλείου, Η Βαϊοφόρος. Ανθίβολο, μολύβι σε χαρτί, 73,2 × 45,5 εκ. 1954 (Συλλογή Β-Β).

28. Σπύρος Βασιλείου - Δημήτρης Κεντάκας, Η Βαϊοφόρος. Εικόνα επιστυλίου στο παλαιό τέμπλο του ναού Αγίων Κωνσταντίνου και Ελένης, Detroit, 1954.

της έκθεσης επισημαίνεται ότι «η καλή βυζαντινή τέχνη θα έπρεπε να προτιμηθεί έναντι της γλυκιάς, ευαίσθητης και νατουραλιστικής θρησκευτικής τέχνης που είχε εισαχθεί στην Εκκλησία τα τελευταία χρόνια» και ότι «η αισθητική του χώρου στη βυζαντινή εκκλησιαστική αρχιτεκτονική απαιτεί μια εναρμονισμένη εικονογραφία του εσωτερικού της»,[25] γεγονός που δηλώνει ότι η επικράτηση του νεοβυζαντινού ιδιώματος διακυβεύεται ακόμη στα μέσα της δεκαετίας του ’50 και απαιτείται συνεχής διαποίμανση και καλλιέργεια του καλλιτεχνικού αισθητηρίου των πιστών. Στη Συλλογή Β-Β εντοπίσαμε τα σχέδια εργασίας των έξι αυτών εικόνων του επιστυλίου καμωμένα συνοπτικά με μολύβι, τα οποία ταυτίζονται με τις αντίστοιχες εικόνες όχι μόνον εικονογραφικά αλλά και στα τεχνικά τους χαρακτηριστικά, όπως οι αξιοσημείωτες διαστάσεις τους, οι οποίες κυμαίνονται από 73,2 έως 73,5 εκ. (ύψος) και 45,5 έως 45,8 εκ. (πλάτος), υπερβολικά μεγάλες για εικόνες επιστυλίου (Εικ. 24-27 και 29-30). Μάλιστα, καθώς η εικόνα της Σταύρωσης λανθάνει, η διάσωση του σχεδίου της στη Συλλογή Β-Β αποτελεί εξαιρετικά πολύτιμο βοήθημα στην έρευνα για τον εντοπισμό και την ταύτισή της.

Τυπολογικά η συγκριτική μελέτη του συνόλου των δεσποτικών εικόνων του Σπύρου Βασιλείου οδηγεί στη διαπίστωση ότι, παρ’ όλη την ακαδημαϊκή του σκευή, δεν διστάζει να επαναλαμβάνει στο εκκλησιαστικό του έργο τους ίδιους εικονογραφικούς τύπους, όπως για παράδειγμα αποδεικνύεται στις απεικονίσεις του Χριστού Παντοκράτορος ένθρονου και με ανοιχτό κώδικα στο αριστερό χέρι, καθώς και της Παναγίας ένθρονης και βρεφοκρατούσας. Πρόκειται βεβαίως για


24


25


26


27


28

29



29. Σπύρος Βασιλείου, Η Γέννηση. Ανθίβολο, μολύβι και μελάνη σε χαρτί, 73,5 × 45,6 εκ. 1954 (Συλλογή Β-Β).

30. Σπύρος Βασιλείου, Η Εις Άδου Κάθοδος. Ανθίβολο, μολύβι σε χαρτί, 73,5 × 45,5 εκ. 1954 (Συλλογή Β-Β).

30



δόκιμους τύπους της βυζαντινής ζωγραφικής, με ιδιαίτερη διάδοση και στην κρητική τέχνη του 15ου και του 16ου αιώνα, οι οποίοι επανέρχονται πανομοιότυπα στο έργο του, όπως στις αντίστοιχες δεσποτικές εικόνες στον Άγιο Διονύσιο Αρεοπαγίτη Αθηνών, στη Συλλογή Β-Β, στο Detroit, αλλά και στα ομόθεμα σχέδια του αρχείου του.[26] Αντιθέτως, ορισμένα έργα του, όπως για παράδειγμα η δεσποτική εικόνα του αγίου Δημητρίου της Συλλογής Β-Β, διαπνέονται από μια περισσότερο δημιουργική αντίληψη, καθώς για την απόδοση του έφιππου νεαρού αγίου ο Σπύρος Βασιλείου στηρίζεται μεν σε καθιερωμένα εικονογραφικά πρότυπα, αλλά η γραφική απόδοση της πόλης της Θεσσαλονίκης στο βάθος της παράστασης κάνει τη διαφορά αναπέμποντας σε ανάλογες απεικονίσεις αστικών τοπίων στο κοσμικό του έργο. Αξίζει επίσης να σημειωθεί ότι από την πλούσια παλαιολόγεια ζωγραφική παράδοση ο Βασιλείου αντλεί συχνά επιμέρους στοιχεία ανεκδοτολογικού χαρακτήρα, όπως η χαριτωμένη λεπτομέρεια των παιδιών που χορεύουν σε τοξωτό γεφύρι στη σκηνή της Βάπτισης του Χριστού στο επιστύλιο του τέμπλου του Αγίου Διονυσίου, το πρότυπο της οποίας εντοπίζεται στην ομόθεμη τοιχογραφία του ναού του Πρωτάτου στο Άγιον Όρος (π. 1290).[27]

Συνοψίζοντας θα λέγαμε πως ο Σπύρος Βασιλείου στις εικόνες τέμπλων που κατά καιρούς φιλοτέχνησε, όπως και στα αντίστοιχα σχέδιά τους, στάθηκε πιστός στα βυζαντινά πρότυπα των έργων, τα οποία αναπαρήγαγε με σεβασμό, αλλά και με διακριτή την προσωπική του γραφή. Για τούτο και το έργο του αναγνωρίζεται ως έκφραση «νεωτεριστική» της εκκλησιαστικής ζωγραφικής του 20ού αιώνα, που χαρακτηρίζεται από «πρωτοτυπία και ζωντάνια»,[28] χάρη κυρίως στην ευτυχή ανασύνθεση της βυζαντινής παράδοσης αφενός με τη λαϊκή τέχνη και αφετέρου με τις σύγχρονες καλλιτεχνικές τάσεις του Μοντερνισμού. Τελειώνοντας το παρόν κείμενο, στο οποίο προσεγγίσαμε όψεις μόνο της εκκλησιαστικής ζωγραφικής του Σπύρου Βασιλείου, αυθόρμητα έρχεται στο νου η φράση που ο ίδιος συνήθιζε να λέει: «όταν βάζεις μια τελεία, ξεκινάς μια παράγραφο»… Ελπίζουμε να μπορέσουμε να επανέλθουμε.

---

1. Βασιλείου 1969, 55.
2. Για το αγιογραφικό έργο του Σ. Βασιλείου, βλ. Γεωργιάδου-Κούντουρα 1984, 153-159. Φριλίγκος 2009, 485-504, εικ. 1-16. Νάνου, Φριλίγκος 2013, 185-197.
3. Η έρευνα και η καταγραφή των εκκλησιαστικών έργων του Σπύρου Βασιλείου δεν έχει ακόμη ολοκληρωθεί, ωστόσο ο κατάλογος συνεχώς εμπλουτίζεται με νέα έργα, κυρίως φορητές εικόνες και εικόνες τέμπλου, γεγονός που προσδίδει νέες διαστάσεις στην αγιογραφική του παραγωγή.
4. Ενδεικτικό παράδειγμα αποτελεί η περίπτωση των Καπεσοβιτών Ιωάννου του Αθανασίου και Γεωργίου, οι οποίοι ιστορούν, από κοινού και με άλλα μέλη του εργαστηρίου, το τέμπλο (1764) και τις τοιχογραφίες (1786) στον ναό του Αγίου Νικολάου στοΤσεπέλοβο, βλ. Νάνου 2005, 163-164 και υποσημ. 29-30, 171-172.
5. Η διαφοροποίηση της γραφής μεταξύ σχεδίου και εντοίχιας επιγραφής, όπου αναγνωρίζεται η καλλιγραφική βυζαντινότροπη γραφή του Σπύρου Βασιλείου, δεν αποκλείει τη σύνταξη του σχε-

δίου της επιγραφής από άλλο γραφέα, ενδεχομένως βυζαντινολόγο, με εμπειρία σε αναλόγου περιεχομένου κτητορικές επιγραφές.

6. Ειδικά για τις τοιχογραφίες του Αγίου Διονυσίου Αρεοπαγίτου, βλ.Φριλίγκος 2009, 485-504, εικ. 1-16. Νάνου, Φριλίγκος 2013, 186-188.

7. Είναι ατυχές ότι το 1974-1975 οι δεσποτικές εικόνες του τέμπλου, οι οποίες είναι πολύ πιθανό να διέσωζαν το έτος φιλοτέχνησής τους καλύφθηκαν με αργυρές επενδύσεις. Επίσης, δεν μας επετράπη η πρόσβαση στο αρχείο του ναού, όπου ενδεχομένως υπάρχουν σχετικά έγγραφα για την ανάληψη ζωγράφησης των εικόνων του τέμπλου από τον Σπ. Βασιλείου, όπως επίσης δεν μας δόθηκε άδεια φωτογράφησης των εικόνων του επιστυλίου, όπου πιθανόν να σώζεται κάποια χρονολογία.

8. Προσωπικό αρχείο.

9. Ιδιαίτερες ευχαριστίες οφείλω στον φίλο συλλέκτη και συνεργάτη Χρήστο Φ. Μαργαρίτη, ο οποίος έθεσε υπόψη μου τα σχέδια του Γ. Νομικού για το νέο ξυλόγλυπτο τέμπλο του ναού.

10. Προσωπικό αρχείο.

11. Ευχαριστώ θερμά τον συνάδελφο Ιωάννη Φριλίγκο, ο οποίος έθεσε στη διάθεσή μου τη σχετική φωτογραφία από το προσωπικό του αρχείο.

12. Για τον θεολογικό συμβολισμό των μερών του τέμπλου βλ. Παπαδημητρίου 2008, 60-61.

13. Πρβλ. εδώ, 122, Εικ. 6α-β (Α. Κατσελάκη, Μ. Νάνου).

14. Αρχειακό υλικό Συλλογής Βιβλιοθήκης Βελιμέζη (Συλλογή Β-Β). Ευχαριστώ ιδιαιτέρως τον Χρήστο Φ. Μαργαρίτη που έθεσε υπόψη μου τα σχετικά συμβολαιογραφικά έγγραφα.

15. Μποϊλέ 2016, 316, 323. Τα παραπάνω επιβεβαιώνουν και σχετικά έγγραφα των ετών 1935-1936 στο αρχείο του ναού. Τα έγγραφα έθεσε υπόψη μου ο πρωτοπρεσβύτερος Σπυρίδωνας Λιόρδος, προϊστάμενος του ναού του Αγίου Βλασίου, τον οποίο και ευχαριστώ θερμά για την αγαστή συνεργασία και την ευγενική παραχώρηση αρχειακού και φωτογραφικού υλικού.

16. Το σχέδιο της Βαϊοφόρου υπήρχε στο αρχείο του Σπύρου Βασιλείου και είχε φωτογραφηθεί παλαιότερα από τον Ι. Φριλίγκο, τον οποίο ευχαριστώ και για τη διάθεση της σχετικής φωτογραφίας.

17. Πρόκειται για τα σχέδια: ο Εν Κανά Γάμος (7), η Έγερση του Λαζάρου (9), ο Νιπτήρ (11), η Κρίση του Πιλάτου (12), η Σταύρωση (14), η Αποκαθήλωση (15), ο Επιτάφιος Θρήνος (16), η Εις Άδου Κάθοδος (17) και η Πεντηκοστή (20).

18. Για τον Γιώργο Γλιάτα (1902-1988) βλ. Λυδάκης 1976, 82.

19. Νάνου, Φριλίγκος 2013, 188-189, 194-195, εικ. στις σ. 192-193.

20. Αξίζει να επισημανθεί ότι το 1948 οι δύο ζωγράφοι συνυπογράφουν επίσης τη δεσποτική εικόνα του αγίου Νέστορος στο παλαιό τέμπλο του Αγίου Δημητρίου Θεσσαλονίκης, ενώ μόνος ο Σπύρος Βασιλείου ζωγραφίζει τη δεσποτική εικόνα του Χριστού «Ψυχοσώστη» στον τύπο του στηθαίου Παντοκράτορος στον ίδιο ναό (Γεωργιάδου-Κούντουρα 1984, 158, εικ. 151 και 150 αντίστοιχα. Πρβλ. Νάνου, Φριλίγκος 2013, 186). Επίσης, το ίδιο έτος ο Σπύρος Βασιλείου επανέρχεται στον Άγιο Βλάσιο Ξυλοκάστρου για να τοιχογραφήσει τον ναό σε συνεργασία με τον Αγήνορα Αστεριάδη, γεγονός που αποδεικνύει ότι το έτος αυτό υπήρξε ιδιαίτερα γόνιμο για την αγιογραφική του παραγωγή.

21. Για το παράθεμα βλ. Νάνου, Φριλίγκος 2013, 189.

22. Ευχαριστώ ιδιαίτερα την οικονόμο του ναού Annette Madias για την άψογη συνεργασία, την παροχή πληροφοριών και την πρόθυμη αποστολή φωτογραφιών των εικόνων του Σπύρου Βασιλείου στον ναό. Να σημειωθεί ότι, σύμφωνα με τις πληροφορίες της, όταν στα μέσα της δεκαετίας του '90 ο παλαιός ναός εγκαταλείφθηκε, το τέμπλο, όπως και οι εικόνες του Σπύρου Βασιλείου, μεταφέρθηκαν στον νέο ναό. Επειδή όμως εδώ το τέμπλο κόσμησαν νέες ψηφιδωτές δεσποτικές εικόνες, οι παλαιότερες του Βασιλείου τοποθετήθηκαν στις αντίστοιχες θέσεις στην πίσω όψη του εικονοστασίου, στον χώρο του ιερού βήματος. Αντίθετα, οι εικόνες του επιστυλίου μετατοπίστηκαν στον κυρίως ναό.

23. Για τον ζωγράφο και αγιογράφο Δημήτρη Κεντάκα (1906-2005), βλ. Λυδάκης 1976, 177. *Λεξικό Ελλήνων Καλλιτεχνών* 1998, 192 (Γ. Γαλερίδης).

24. Καμπουρίδης 1982, 53-54. Νάνου, Φριλίγκος 2013, 186.

25. Καμπουρίδης 1982, 53.

26. Εκτός από το σχέδιο των εικόνων του Χριστού και της Παναγίας, που αντιστοιχούν στις δεσποτικές εικόνες του Αγίου Διονυσίου, είχαμε παλαιότερα εντοπίσει και άλλα, σχεδόν πανομοιότυπα σχέδια με το ίδιο θέμα (φωτογραφίες προσωπικού αρχείου).

27. Η λεπτομέρεια αυτή εκφράζει την προτίμηση της παλαιολόγειας ζωγραφικής σε θέματα της ύστερης αρχαιότητας, βλ. *Μανουήλ Πανσέληνος* 2008, 46 (Ε. Ν. Τσιγαρίδας).

28. Για τα παραθέματα βλ. Χατζηδάκης 1948.



Spyros Vassiliou: iconostasis icons and sketches

The versatile painter from Galaxidi, Spyros Vassiliou, purposely entered the sphere of ecclesiastical painting from his youth, renewing this art with his restive and avant-garde spirit. The present study selects from his output of religious painting, which was important and extensive, specific icons and drawings-*études* for iconostases. Specifically, objects of our study are the icons (despotic and epistyle) on the iconostasis in the church of St Dionysios the Areopagite in Athens (post-1939), the epistyle icons on the iconostasis in the church of St Vlasios in Xylokastro (1939), four despotic icons (1948) today in the Collection of the Velimezis Library, the icons (despotic and epistyle) in the Greek Orthodox church of Sts Constantine and Helen in Detroit (1954), as well as certain drawings that are correlated with the above projects, today in the Collection of the Velimezis Library. Icons and drawings span a period of almost twenty years (1936-1954).

In all the above works, Spyros Vassiliou cleaves as a rule to the arrangement and thematic repertoire of iconostasis icons established since Byzantine times, both in the sequence of the despotic icons and of the Dodecaorton icons on the beam. He innovates at points such as on the high entablature of the lateral parts of the iconostasis in the church of St Dionysios the Areopagite of Athens, where he introduces new complementary subjects that are closely connected conceptually and theologically with the epistyle icons they frame. Typologically, the comparative study of the corpus of icons by Spyros Vassiliou (despotic and epistyle) confirms the repetition of specific iconographic types, through the use of working drawings-*anthivola*. Artistically, the icons are distinguished by solemnity, austerity, balanced composition and delightful colours. The corresponding surviving preliminary designs are, in the majority, synoptic studies of the subject in pencil, excepting those of Christ, the Virgin, St John the Baptist and St Dionysios the Areopagite in the Margaritis-Velimezis Collection, which are rare specimens – for their time – of pricked cartoons, confirming Spyros Vassiliou's knowledge of and devotion to tradition.

Nevertheless, in his oeuvre Spyros Vassiliou demonstrated that the 'conversation' with tradition liberates the artist's creative drive, without constraining a priori his personal artistic expression.

Maria Nanou

MA in the History of Byzantine Art
K. Makris Folklore Centre-Library of the University of Thessaly,
Volos Academy for Theological Studies

ΜΑΡΩ ΚΑΡΔΑΜΙΤΣΗ-ΑΔΑΜΗ

Ο Εσταυρωμένος της επίστεψης στον ναό του Αγίου Σπυρίδωνα στη Νέα Υόρκη και ο Νίκος Εγγονόπουλος*

Στις αρχές του 20ού αιώνα οι ελληνικές κοινότητες της Αμερικής, που έχουν αυξήσει σημαντικά το δυναμικό τους και την οικονομική τους ευρωστία, προχωρούν στην ανέγερση κοινοτικών ναών. Το 1953, οι ελληνικοί ναοί στην Αμερική, Βόρεια και Νότια, και στον Καναδά υπολογίζονται στους 330. Δεκαεννέα από αυτούς βρίσκονται στη Νέα Υόρκη.[1] Τα πρώτα χρόνια της δεκαετίας του '50 η ελληνική ορθόδοξη κοινότητα του Αγίου Σπυρίδωνα στη Νέα Υόρκη αποφασίζει την οικοδόμηση ιερού ναού αφιερωμένου στον προστάτη της κοινότητας (Εικ. 1).



1 Ο ναός του Αγίου Σπυρίδωνα στη Νέα Υόρκη.

Το έργο ανατίθεται στους Ελληνοαμερικανούς αρχιτέκτονες John M. Κοκκίνη και Stephen N. Lyras, οι οποίοι το καλοκαίρι του 1952 παραδίδουν φωτοτυπίες της κάτοψης του ναού και μία τομή του καθολικού με όψη προς τη δυτική πλευρά και το τέμπλο, προκειμένου το Συμβούλιο του ναού να προβεί στην ανάθεση για την εσωτερική διαρρύθμισή του.[2] Και, παρ' όλη τη σωστή επισήμανση του J. Κοκκίνη, ότι ο σχεδιασμός του εσωτερικού του ναού και ιδιαίτερα του τέμπλου, είναι «αλληλένδετο στοιχείο με τον ναό και πρέπει να εναρμονίζεται με το υπόλοιπο σύνολο», το έργο ανατίθεται στον Κωνσταντινουπολίτη αρχιτέκτονα Εμμανουήλ Λαζαρίδη (1894-1961), απόφοιτο της École Nationale Supérieure des Beaux-Arts στο Παρίσι, με σημαντική επαγγελματική δραστηριότητα στην Ελλάδα ήδη από τα χρόνια του Μεσοπολέμου, ταυτόχρονα όμως και προσωπικό σύμβουλο του προέδρου της κοινότητας εφοπλιστή Κωνσταντίνου Γουλανδρή (βλ. εδώ, 290, Εικ. 5).

Ο Εμμανουήλ Λαζαρίδης έρχεται σε επαφή με τον ξυλογλύπτη Θεοφάνη Σ. Νομικό (1910-1976), που έχει ήδη στο ενεργητικό του το τέμπλο του Αγίου Διονυσίου του Αρεοπαγίτη, καθώς και τον δεσποτικό θρόνο, τα εικονοστάσια και τα παγκάρια της Μητρόπολης. Ο Νομικός καταθέτει την προσφορά του για την κατασκευή του τέμπλου του Αγίου Σπυρίδωνα στις 5 Αυγούστου του 1952.[3]

Στις 5 Σεπτεμβρίου υπογράφεται η τελική συμφωνία, στην οποία συμπεριλαμβάνονται οι εργασίες των ξυλογλυπτών, των σιδηρουργών και των ζωγράφων αντί αμοιβής 20.500 δολλαρίων για την κατασκευή του τέμπλου του ναού. Στη συνέχεια, ο Εμμ. Λαζαρίδης αποφασίζει να αναθέσει τη βασική αγιογράφηση του τέμπλου στον Νίκο Εγγονόπουλο, γαμπρό του, επίσης Κωνσταντινουπολίτη και

φίλου του Ιωάννη Ανδρικόπουλου, δηλαδή του πατέρα της Νέλλης, συζύγου του Νίκου Εγγονόπουλου, μη γνωρίζοντας καν αν ο Εγγονόπουλος ειδικευόταν στην αγιογραφία.[4]

Ο Νίκος Εγγονόπουλος, γεννημένος το 1907, προοριζόταν από την οικογένειά του για γιατρός. Η έμφυτη όμως αγάπη του για τη ζωγραφική τον οδήγησε στην Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών, όπου σπούδασε ζωγραφική, ενώ ταυτόχρονα, από το 1938, εμφανίζεται στα νεοελληνικά γράμματα με την πρώτη του ποιητική συλλογή «Μην ομιλείτε εις τον οδηγόν».

Ο δάσκαλός του στη Σχολή Καλών Τεχνών Κωνσταντίνος Παρθένης και ο Φώτης Κόντογλου, στο εργαστήρι του οποίου μαθήτευσε με θεωρητική καθοδήγηση από τον Ανδρέα Ξυγγόπουλο, επηρέασαν ουσιαστικά το έργο του Εγγονόπουλου και τον βοήθησαν να διαμορφώσει το δικό του, προσωπικό ύφος.

«Σκέφτομαι καμιά φορά, τι πραγματικά τύχη βουνό είχα, να συναντήσω τον Παρθένη και τον Κόντογλου και να μαθητεύσω κοντά τους», θα γράψει αργότερα ο ίδιος ο Εγγονόπουλος. «Η Βυζαντινή ζωγραφική είναι τόσο αληθινή, τόσο κοντά στις παλαιότερες γνήσιες, όσο και μοντέρνες σχολές».[5] Και προσθέτει ότι θα θαυμάζει και θα αγαπάει πάντα τον Κόντογλου, γιατί, πέρα από τη βυζαντινή τέχνη που του έμαθε και που στοιχεία της θα ενισχύσουν για πάντα το έργο του, τον μύησε σε καθετί το ελληνικό. Στο νόημα της ύπαρξης, στην επιείκεια απέναντι στους ανθρώπους, στην άδολη χαρά για τη ζωή, στην αγάπη για καθετί ωραίο και υψηλό.

Στη δεκαετία του ’30, ο Εγγονόπουλος μαζί με τον Τσαρούχη, βοήθησαν τον Κόντογλου στην εκτέλεση των τοιχογραφιών του σπιτιού του στην περιοχή Κυπριάδου. Την επίδρασή του εύκολα θα την αναγνωρίσει κανείς στα μεταγενέστερα έργα του, από τις αρχές της δεκαετίας του ’40 και μετά, κυρίως στις αυγοτέμπερες σε ξύλο, όπως στα έργα ο *Μιαούλης* (1942), ο *Οδυσσέας Ανδρούτσος* (1953), ο *Σκεντέρμπεης* (1951), ο *Ορφέας* (1957) και σε άλλα.

Κάποια από τα πρώτα έργα του υποβάλλει στη Σχολή Αρχιτεκτόνων του ΕΜΠ, διεκδικώντας τη θέση του Καθηγητή στην έδρα της ζωγραφικής, με κριτές τους Εμμ. Κριεζή, Α. Δημητρακόπουλο και Α. Κιτσίκη. Μεταξύ των συνυποψηφίων είναι οι Αγ. Αστεριάδης, Δ. Βιτσώρης, Δ. Κόλλιας. Παν. Μάρθας, Σπ. Παπαλουκάς και ο ίδιος ο Φώτης Κόντογλου. Την έδρα θα καταλάβει τελικά ο Νικολής Χατζηκυριάκος Γκίκας.[6]

Λίγο αργότερα διορίζεται επιμελητής στην έδρα της Διακοσμητικής με εισηγητές τον Ν. Χατζηκυριάκο-Γκίκα και τον Δ. Πικιώνη και τελικά το 1969 εκλέγεται Καθηγητής. Ο Εγγονόπουλος από τότε συνδυάζει με επιτυχία τις τεχνικές των δύο δασκάλων του, Κόντογλου και Παρθένη, και δημιουργεί το δικό του προσωπικό ύφος, που θα τον διακρίνει μέχρι το τέλος της ζωής του.

Τη δεκαετία του '50, όταν η Ελλάδα προσπαθούσε ακόμη να ορθοποδήσει μετά τον πόλεμο, την κατοχή και ό,τι ακολούθησε, ο Εγγονόπουλος ήταν γνωστός σε λίγους, εκτός φυσικά από τους μαθητές του στο Πολυτεχνείο και από μια ομάδα, νέων κυρίως, καλλιτεχνών.

Παντρεμένος από το 1950 με την επίσης ζωγράφο Νέλλη Ανδρικοπούλου, (1921-2014) στα 45 του χρόνια ζει σε μια γκαρσονιέρα στην οδό Ομήρου 45 χωρίς κουζίνα, κάτω από πολύ δύσκολες οικονομικές συνθήκες. Μαγεμένος από τη βυζαντινή τεχνοτροπία, που είχε μάθει δίπλα στον Κόντογλου, προσπαθεί με πάθος να μυήσει και τη γυναίκα του σε αυτή. Εν τω μεταξύ, το 1952 γεννιέται το παιδί τους, ο Πάνος.

Η πρόταση του Λαζαρίδη για την αγιογράφηση του Αγίου Σπυρίδωνα έρχεται στο ζευγάρι σαν θείο δώρο. Έτσι, τον Αύγουστο του 1952 ο Νίκος Εγγονόπουλος υπογράφει συμφωνητικό με τον Λαζαρίδη, ως εκπρόσωπο του Κ. Γουλανδρή (Εικ. 2), σύμφωνα με το οποίο αναλαμβάνει την εκτέλεση δώδεκα φορητών εικόνων για το Δωδεκάορτο, διαστ. 68 × 48 εκ. (Εικ. 4), τον Μυστικό Δείπνο του τέμπλου, διαστ. 118 × 85 εκ. (Εικ. 3) και τον Ευαγγελισμό στο βημόθυρο της Ωραίας Πύλης. Η επεξεργασία των εικόνων έγινε πάνω σε ξύλο κόντρα πλακέ, πάχ. 2,2 εκ.

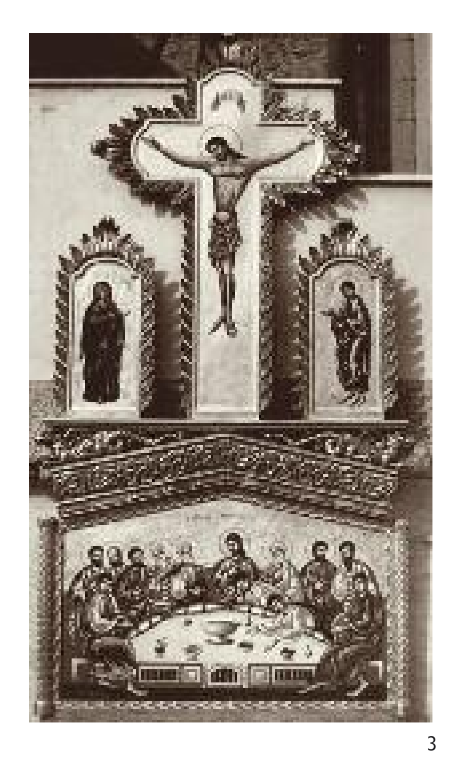
Παράλληλα, αναλαμβάνει και την εικονογράφηση των λυπηρών, που παραδόθηκαν αργότερα. Όλες οι εικόνες είχαν χρυσό φόντο.

Το κόστος της παραγγελίας συνολικά έφθασε τα 46.000.000 δρχ., από τις οποίες τα 42.000.000 για τις εικόνες και τα 4.000.000 για τη συσκευασία, τα ασφάλιστρα και τη μεταφορά.

Έχει ίσως ενδιαφέρον να αναφέρουμε ότι συγκριτικά το ξυλόγλυπτο τέμπλο του ναού, το οποίο φιλοτέχνησε ο ξυλογλύπτης Θεοφάνης Νομικός, μαζί με τη μεταφορά του στη Νέα Υόρκη, στοίχισε 20.500 δολάρια.

Σε τιμολόγιο της 14ης Νοεμβρίου 1952, στο ποσόν της αμοιβής του Εγγονόπουλου αναλυτικά για κάθε έργο, η Σταύρωση κοστολογείται στα 10.000.000 δρχ. Αντίθετα, οι αμοιβές των τριών άλλων ζωγράφων, που ανέλαβαν την υπόλοιπη αγιογράφηση του ναού (του Ν. Στρατούλη για τις τέσσερις δεσποτικές εικόνες του τέμπλου και του Δ. Πελεκάση), είναι πολύ μικρότερες.[7]

2. Το συμφωνητικό Λαζαρίδη-Εγγονόπουλου για την αγιογράφηση του Αγίου Σπυρίδωνα (Συλλογή Βιβλιοθήκης Βελιμέζη).

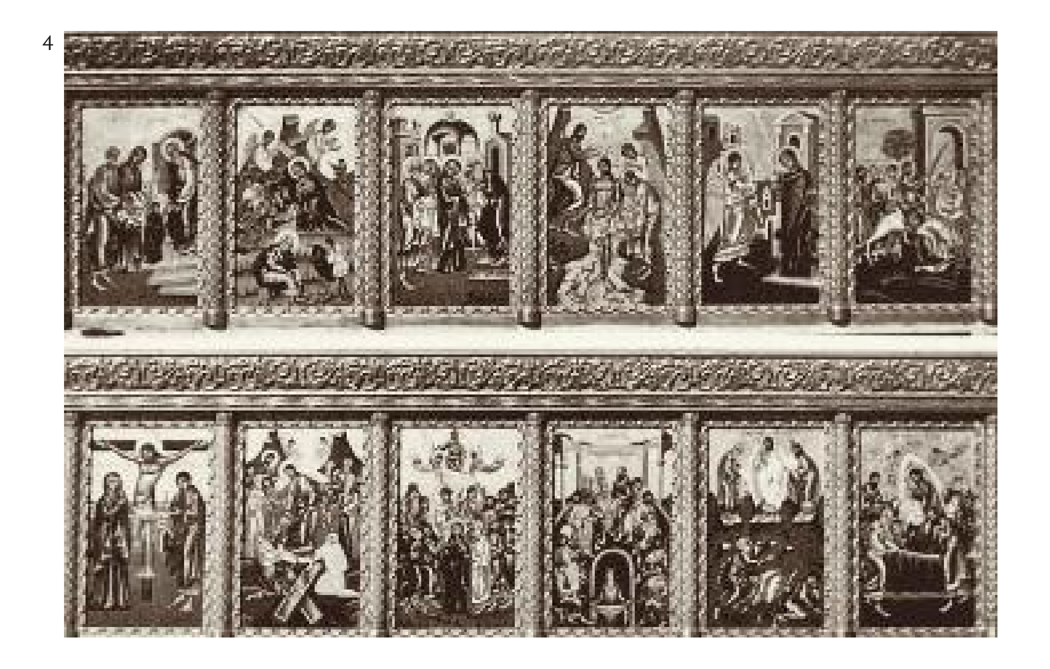

3

Καθώς η παραγγελία των εικόνων για τον Άγιο Σπυρίδωνα ήταν επείγουσα, ώστε το τέμπλο να στηθεί στη Νέα Υόρκη για τα εγκαίνια του ναού, ο Εγγονόπουλος με την ουσιαστική συνεργασία της γυναίκας του αρχίζουν να εργάζονται άμεσα.

«Εξαντλητική καθημερινή δουλειά μέχρι που να μας πέφτει μεσονυχτιάτικα το πινέλο μέσα στην κάψα του καλοκαιριού», γράφει η Νέλλη Ανδρικοπούλου. «Με δέος θυμάμαι τους δύο μήνες αυτούς, που μας επέτρεψαν να επιβιώσουμε οικονομικά άλλον ένα χρόνο». Ο Εγγονόπουλος άσπριζε τις τάβλες και τις χρύσωνε, σχεδίαζε το ανθίβολο ξεσηκώνοντας και προσαρμόζοντας τα σχέδια από τα βιβλία, τα περνούσε στις τάβλες και ζωγράφιζε δίχως να σηκώνει μάτι, ντυμένος την τσίτινη γκρίζα ποδιά του με τα σεντεφένια κουμπιά.

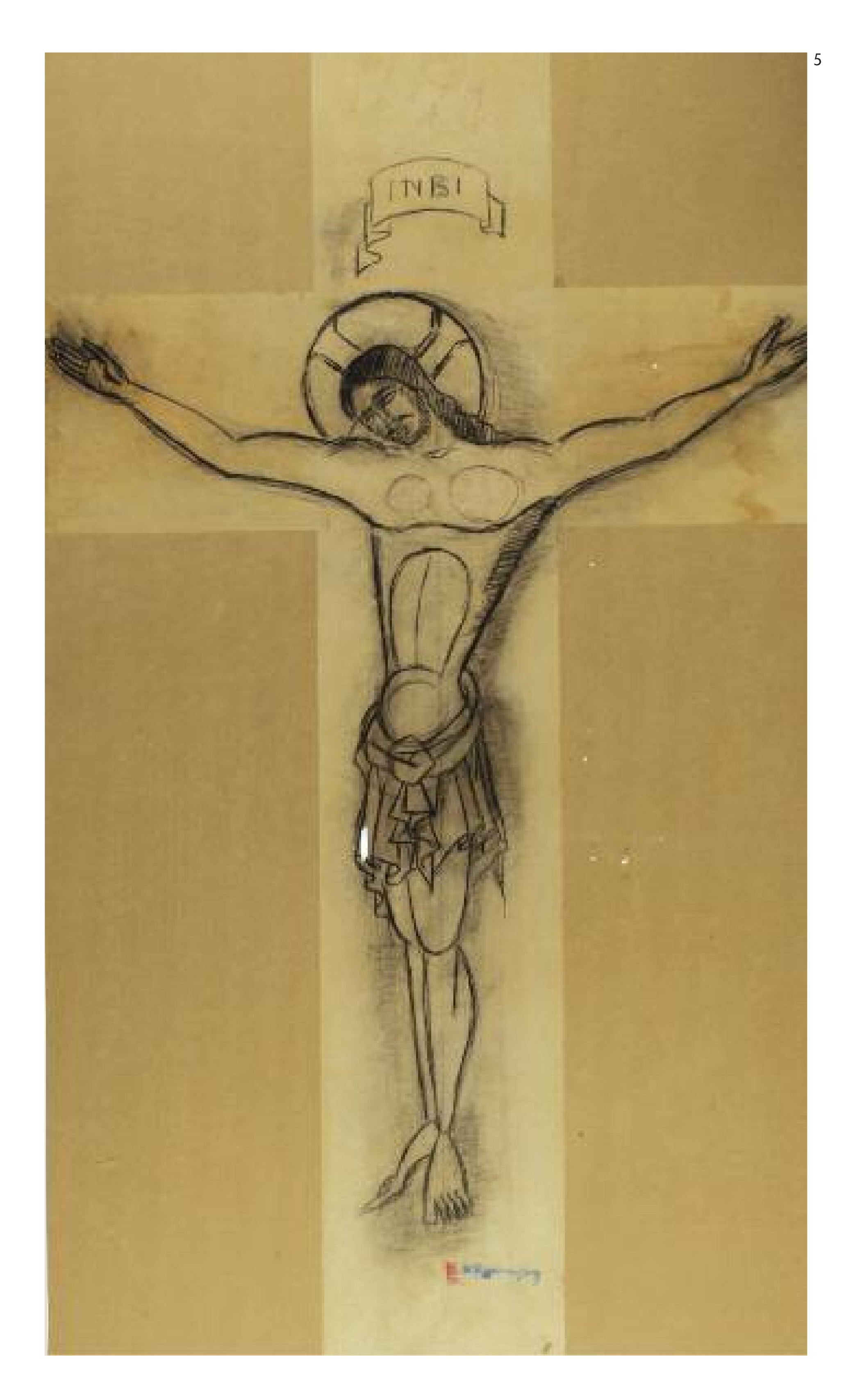
«Εγώ ετοίμαζα τα χρώματα με αυγό και ξύδι, τα συνέθετα και τα συντηρούσα, ζωγράφιζα προσεκτικά τα προβλεπόμενα σχήματα κι αυτός έκανε τα τελειώματα γιατί δε βγαίναμε αλλιώς. Τα έργα αυτά έγιναν βέβαια βιαστικά, μα τα χαρήκαμε, σαν τελικά τα είδαμε μέσα στο χρυσωμένο πλαίσιο, έτοιμα για το ταξίδι. Μερικά, όπως η Πεντηκοστή και ο Μυστικός Δείπνος, είχαν γίνει πολύ όμορφα»[8].

Δεν είμαι τεχνοκριτικός και θα ήταν τουλάχιστον θράσος να τολμήσω να σχολιάσω τον Εσταυρωμένο στην επίστεψη του τέμπλου του Αγίου Σπυρίδωνα. Το σώμα όμως του Χριστού, που δίνει την εντύπωση ότι αιωρείται μέσα στο χρυσό βάθος, προετοιμάζει για τα μεταγενέστερα έργα του Εγγονόπουλου με τα αντρικά κορμιά με τις στενές μέσες και τα πλατιά στέρνα, τις μυώδεις γάμπες και τα μεγάλα πέλματα. Είναι ο αρχαϊκος Κούρος που γίνεται Χριστός για να πάρει

4


3-4. Φωτογραφίες από το προσωπικό αρχείο της Νέλλης Ανδρικοπούλου (σήμερα στη Βιβλιοθήκη Βελιμέζη) πριν από τη συσκευασία των έργων για την αποστολή τους στη Νέα Υόρκη. Η επίστεψη του τέμπλου, ο Μυστικός Δείπνος και το Δωδεκάορτο.

5



5. Νίκος Εγγονόπουλος, «Ο Χριστός Εσταυρωμένος». Κάρβουνο και μολύβι σε χαρτί, 124,5 × 73 εκ. 1952 (Συλλογή Βιβλιοθήκης Βελιμέζη).



6

6. Ναός του Αγίου Σπυρίδωνα στη Νέα Υόρκη. Το τέμπλο. Διαφημιστική καρτποστάλ, που εξέδωσε ο Εμμ. Λαζαρίδης το 1952.

τελικά την υπερρεαλιστική μορφή των εικονογραφήσεων του Εγγονόπουλου. Μόνο το κεφάλι, που γέρνει στον ώμο, τονίζει το πάθος και τον αγώνα (Εικ. 5).

«Υπερρεαλισμός σημαίνει», λέει ο Εγγονόπουλος, «αντιμετώπιση της ζωής με πάθος. Αντιμετώπιση κάθε φαινομένου της ζωής ως τις πιο ακραίες μεταφυσικές προεκτάσεις. Πάθος στη σύλληψη. Πάθος και γνησιότητα στην απεικόνιση».[9]

Είναι υπερρεαλιστικός ο Χριστός του Αγίου Σπυρίδωνα; Θα έλεγα ότι ο καλλιτέχνης επιχειρεί να τον εφαρμόσει, αλλά κάτι δεν τον αφήνει να προχωρήσει.

Η πολύ πιο αυστηρή απεικόνιση της Μητέρας και του Μαθητή στα λυπηρά, του Μυστικού Δείπνου και του Δωδεκαόρτου δεν έχουν νομίζω την ίδια ένταση με τον Εσταυρωμένο. Και λέω νομίζω, γιατί, καθώς δεν είχα την ευκαιρία να επισκεφθώ τον ναό του Αγίου Σπυρίδωνα, δεν μπορώ να έχω άποψη.

Για τον Ευαγγελισμό της Θεοτόκου, που απεικονίζεται στο βημόθυρο της Ωραίας Πύλης, δεν έχουμε στοιχεία. Πιστεύω όμως ότι ένα σκίτσο με κάρβουνο και μολύβι σε χαρτί, του 1952, με τον Ευαγγελισμό πρέπει να είναι προσχέδιο για τα βημόθυρα του Αγίου Σπυρίδωνα.[10]

Δεν συνέχισε τη βυζαντινή εκκλησιαστική ζωγραφική ο Εγγονόπουλος. Όμως τα βυζαντινά στοιχεία είναι εμφανέστατα στη δουλειά του. Οι υπερρεαλιστικές μορφές του θα μπορούσαν σίγουρα να είναι άγιοι.

Ο Αρχιεπίσκοπος Βορείου και Νοτίου Αμερικής Μιχαήλ, που διαδέχθηκε τον Αρχιεπίσκοπο και μετέπειτα Οικουμενικό Πατριάρχη Αθηναγόρα, επισκέφθηκε τον ναό του Αγίου Σπυρίδωνα και με ενθουσιασμό αναφέρει:[11] «...Αἱ ἐπ' αὐτῶν εἰκόνες, ὑπέροχα προϊόντα τῆς περιφήμου Βυζαντινῆς μας ἁγιογραφίας. Ὁ Ἱερὸς Ναὸς τοῦ Ἁγίου Σπυρίδωνος τῆς Ν. Ὑόρκης ἀποβαίνει τοιουτοτρόπως εἷς τῶν ὡραιοτέρων Ναῶν τῆς Ἀρχιεπισκοπῆς Ἀμερικῆς, μὲ Ἔργα ξυλόγλυπτα καὶ εἰκόνας μοναδικὰς μεταξὺ ὅλων τῶν ἐν Αμερικῇ Ναῶν μας. Ἐκφράζομεν τὰ ἐγκάρδια καὶ ὁλόψυχα συγχαρητήρια ἡμῶν…».[12] Δεν αναφέρεται όμως ειδικά σε κανένα από τα έργα του Εγγονόπουλου. Ίσως να είναι τυχαίο, ίσως πάλι να αντιλαμβάνεται πιο οικεία τη βυζαντινή σχολή των Πελεκάση και Στρατούλη.

Ο Εγγονόπουλος είναι ένα βήμα μπροστά. «Υπερρεαλιστής;» Όχι! Δήλωνε ξανά και ξανά: «Ορθόδοξος», με αποτέλεσμα, όπως λέει και πάλι η Νέλλη Ανδρικοπούλου: «όταν μιλούσες στον Υπερρεαλιστή να σου απαντά ο Χριστιανός, όταν μιλούσες στον καλλιτέχνη να σου απαντά ο αστός, όταν μιλούσες στον ιεροφάντη της ελευθερίας να σου απαντά ο ιεροεξεταστής κι ανάκατα κι αντίστροφα...».[13]

Τι κρίμα να μην γνωρίσω από κοντά τον Εγγονόπουλο, όταν είχα την ευκαιρία. Ίσως να ήμουν ακόμη πολύ αστή ή πολύ νέα ή ίσως πολύ νέα αστή.

ἀλλ' ἐπὶ τέλους ἐκατάλαβε(α)
– πόσον ἀργὰ Θεέ μου! [14]

---

* Για το παρόν έγινε μελέτη στη σχετική βιβλιογραφία, σε μια σειρά εγγράφων, σχεδίων και φωτογραφιών, που προέρχονται από το Αρχείο Νεοελληνικής Αρχιτεκτονικής του Μουσείου Μπενάκη (φ. 44, φ. 137, Αρχείο Εμμ. Λαζαρίδη ΑΝΑ), καθώς και σε μέρος του προσωπικού οικογενειακού αρχείου της Νέλλης Ανδρικοπούλου-Εγγονοπούλου, σήμερα στη Βιβλιοθήκη Βελιμέζη, Β΄ τμήμα Συλλογής Βελιμέζη. Επιλογή τους παρουσιάζεται στην Έκθεση στο Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού.

1. Καρδαμίτση-Αδάμη 2012.

2. *Twenty-Third Anniversary* 1953.

3. Με ημερομηνία 27 Ιουνίου 1952 υπάρχει στον φάκελο επιστολή από τη Νέα Υόρκη του αγιογράφου Γ. Ν. Γλιάτα (1909-1994), που αναφέρεται στην αγιογράφηση των εικόνων του τέμπλου. Ο Γλιάτας, μαθητής του Κόντογλου με τον οποίο και συνεργάστηκε, διακόσμησε πολλές εκκλησίες στις Η.Π.Α. και τον Καναδά (βλ. Αρχείο Εμμ. Λαζαρίδη, «Αρχεία Νεοελληνικής Αρχιτεκτονικής Μουσείου Μπενάκη», φακ. Άγιος Σπυρίδων Νέας Υόρκης). Η πρόταση αυτή του Γλιάτα δεν υλοποιήθηκε, όπως δεν ευοδόθηκαν και οι επαφές του Εμμ. Λαζαρίδη με τον Φώτη Κόντογλου και τον Αγήνορα Αστεριάδη.

Στις 7 Αυγούστου 1952, ο αγιογράφος Νικόλαος Στρατούλης (1906-1973) καταθέτει αντίστοιχη προσφορά-προϋπολογισμό για την αγιογράφηση των εικόνων του τέμπλου, των βημόθυρων, του Μυστικού Δείπνου, του Δωδεκαόρτου και της Ωραίας Πύλης. Γεννημένος στη Ζάκυνθο ο Στρατούλης με σπουδές στη Φλωρεντία και στη συνέχεια συνεργάτης των Γερανιώτη, Βικάτου και Πελεκάση, ήταν ήδη καταξιωμένος αγιογράφος. Η ζωγραφική του, μνημειακού συνήθως χαρακτήρα, έχει ως πρότυπο την κρητική και την επτανησιακή σχολή με ξεκάθαρα σχήματα και χρώματα.

4. Ανδρικοπούλου 2003.

5. Εγγονόπουλος 1987, 70.

6. «Ἔκθεσις τῆς Ἐπιτροπῆς πρὸς κρίσιν τῶν τίτλων καὶ ἔργων τῶν ὑποψηφίων διὰ τὴν ἔκτακτον ἕδραν τοῦ ἐλευθέρου σχεδίου», 1941 (πολυγραφημένη, ανέκδοτη). Η υποψηφιότητα του Ν. Εγγονόπουλου αποσπά τα πολύ θετικά σχόλια της Κριτικής Επιτροπής, τόσο για τους πίνακες με βάση τη βυζαντινή τεχνοτροπία, όσο και κυρίως για τις εικόνες των σπιτιών της νεοελληνικής παράδοσης, όπου μπορεί κανείς να διακρίνει τη βαθιά προσωπική όραση του καλλιτέχνη και τα σπάνια συναισθηματικά στοιχεία της μελέτης της αρχιτεκτονικής της νεοελληνικής παράδοσης, όπως επισημαίνεται από την Επιτροπή.

7. Δεν γνωρίζω ποιος ζωγράφισε τις άλλες τρεις εικόνες του τέμπλου. Η Νέλλη Ανδρικοπούλου γράφει πως, από ό,τι πληροφορήθηκε, τις ζωγράφισε ο Κόντογλου (Ανδρικοπούλου 2003, 122). Πρέπει μάλλον να κάνει λάθος. Για τον άγιο Ιωάννη γνωρίζουμε με βεβαιότητα ότι είναι έργο του Στρατούλη. Για τις άλλες τρεις δεν αναφέρεται το όνομα του αγιογράφου. Σε ένα μικρό πολύπτυχο που κυκλοφόρησε ο Λαζαρίδης, πιθανότατα το 1954 (Αρχείο Εμμ. Λαζαρίδη, Αρχεία Νεοελληνικής Αρχιτεκτονικής Μουσείου Μπενάκη φ. 44, φ. 137, Άγιος Σπυρίδων Νέας Υόρκης, βλ. εδώ, 290, Εικ. 6), αναφέρεται ότι οι εικόνες του τέμπλου είναι των κορυφαίων αγιογράφων Ν. Στρατούλη, Δ. Πελεκάση και Ν. Εγγονόπουλου. Αν συμμετείχε και ο Κόντογλου, ο Λαζαρίδης θα το είχε οπωσδήποτε αναφέρει. Ειδικά για τον Ν. Στρατούλη, ο Εγγονόπουλος σχολιάζει ότι βλέπει τη βυζαντινή ζωγραφική ως κάτι μουσειακό, σε αντίθεση με τον Κόντογλου και φυσικά με τον ίδιο (Εγγονόπουλος 1987, 71) . Και βέβαια αν αυτό ισχύει για τον Ν. Στρατούλη, πόσο μάλλον για τον Δ. Πελεκάση, που ήταν ήδη καταξιωμένος αγιογράφος και δάσκαλος του Στρατούλη.

8. Ανδρικοπούλου 2003, 28-29.

9. Εγγονόπουλος 1999, 19.

10. *Ο ποιητής Νίκος Εγγονόπουλος,* Ημερολόγιο 2007, 73.

11. «Ἠθέλησα νὰ ἰδῶ ἐκ τοῦ πλησίον τὰ νέα ἔργα Ἐκκλησιατικῆς Τέχνης, τὰ ὁποῖα μεταφέρθησαν πρὸ ὀλίγου ἐκ τῆς γενέτειράς μας Ἑλλάδος. Καὶ εὗρον ὅτι, καὶ τὰ νέα τοιαῦτα εἶναι κατὰ πάντα ἐφάμιλλα πρὸς τὸ θαυμάσιον ξυλόγλυπτον εἰκονοστάσιον, τὸ πρὸ τινων μηνῶν τοποθετηθὲν ἐν τῷ ὡς ἄνω Ἱερῷ Ναῷ καὶ ἐν Ἑλλάδι ὡσαύτως παρ᾽ ὑμῶν φιλοτεχνηθέν. Ἀμφότερα τὰ εἰκονοστάσια, τὰ ἐν τῷ Νάρθηκι τοῦ Ναοῦ τοποθετηθέντα, ὡς καὶ ὁ Δεσποτικὸς θρόνος εἶναι ἀπὸ πάσης ἀπόψεως ἐξαιρετικῆς ὡραιότητος καὶ χάριτος...» (Εικ. 6).

12. Καρδαμίτση-Αδάμη 2012, 86.

13. Ανδρικοπούλου 2003, 115.

14. Εγγονόπουλος 1978, 2007, 78.



The Crucified Christ of the rood figures (*lypera*) in the church of St Spyridon, New York, and Nikos Engonopoulos

In the early 1950s, the Greek Orthodox community of St Spyridon in New York decided to build a church dedicated to the community's patron saint. The project was commissioned from the architect Emmanuel Lazaridis (1894-1961) who, in his turn, commissioned from Nikos Engonopoulos the basic painting of the iconostasis.

Engonopoulos, captivated by the Byzantine style that he had learnt alongside the mentor Kontoglou, ardently tried to initiate his wife, the painter Nelly Andrikopoulou, into this. In August 1952 Engonopoulos signed an agreement with Lazaridis, according to which he undertook to paint twelve panel icons of the Dodecaorton, the Last Supper on the iconostasis, the rood figures, Christ on the Cross, and the Annunciation on the Royal Doors. The icons were executed on primed plywood with a gold ground and the rood figures were wood-carved.

…I am not an art critic and therefore have difficulty in commenting on the Crucified Christ of the rood figures (*lypera*) in the church of St Spyridon. However, Christ's body, which gives the impression of floating within the gold ground (see p. 177, fig. 5, today in the Velimezis Library Collection), prepares the way for Engonopoulos's later works with the male bodies with narrow waist and broad chest, muscular calves and large feet. Here the Archaic kouros becomes Christ, to be transformed in the end into the surrealist figure of Engonopoulos's images. Except that here the head, which inclines on the shoulder, emphasizes the pathos and the struggle….

As Engonopoulos stated, 'Surrealism means facing life with passion. Facing each phenomenon of life even to the most extreme metaphysical ramifications. Passion in the conception. Passion and authenticity in the depiction'.

Maro Kardamitsi-Adami
Architect
Professor Emerita, NTUA

ΜΙΧΑΛΗΣ ΑΣΦΕΝΤΑΓΑΚΗΣ

Πέντε άγνωστες δημιουργίες του Κόντογλου. Πέντε σχέδια εργασίας για εικόνες τέμπλου;

Η προσωπικότητα, το συγγραφικό και κυρίως το ζωγραφικό έργο του μικρασιάτη καλλιτέχνη που ακούει στο όνομα Φώτης Κόντογλου, μελετώνται και σχολιάζονται από πλήθος ερευνητών πάνω από μισό αιώνα. Αρχικά, πριν από το 1965, υπήρξαν ορισμένα μικρά δημοσιεύματα,[1] ενώ ιδίως μετά τον θάνατό του, το αυτό έτος, μέχρι και σήμερα καταγράφεται ένα πλήθος κειμένων σε εφημερίδες, συλλογικούς τόμους και επιστημονικά περιοδικά, καθώς και μονογραφίες, με αφορμή μια έκθεση έργων του, μια επέτειο ή κάποιες δημιουργίες του, που παρέμεναν για χρόνια άγνωστες στο ευρύ κοινό και ήρθαν προσφάτως στο φως.[2]

Στη Συλλογή της Βιβλιοθήκης Βελιμέζη προστέθηκαν το 2015 –έτος εορτασμού των εκατό είκοσι ετών από τη γέννηση και πενήντα από τον θάνατο του μεγάλου ζωγράφου– εξήντα και πλέον άγνωστα σχέδια, ενυπόγραφα και μη, που είχε δωρίσει ο «κυρ-Φώτης» στον πιστό μαθητή και συνεργάτη του Πέτρο Βαμπούλη. Ορισμένα από αυτά τα σχέδια παρουσιάστηκαν σε ανακοινώσεις συνεδρίων, σε άρθρα συλλογικών τόμων και ως παρουσιάσεις σε εκθέσεις[3], ενώ το σύνολό τους βρίσκεται ακόμη υπό έρευνα και ελπίζουμε λίαν συντόμως να υπάρξει μια ολοκληρωμένη μελέτη, που να παρέξει ακόμη περισσότερα στοιχεία στην επιστημονική κοινότητα για το καλλιτεχνικό έργο του μεγάλου συνεχιστή της βυζαντινής και της μεταβυζαντινής παράδοσης.[4]

Αφορμή για τη συγγραφή του παρόντος κειμένου αποτέλεσαν πέντε σχέδια από την παραπάνω συλλογή (Λ64, σχέδια 11-13), στα οποία αποτυπώνονται αντίστοιχοι σε αριθμό άγιοι, τέσσερις ιεράρχες και ένας απόστολος.[5] Οι μορφές έχουν σχεδιαστεί επιμελώς, με μολύβι και σινική μελάνη, τα σχέδια φέρουν την υπογραφή του δημιουργού τους και οι δύο εξ αυτών είναι ασφαλώς χρονολογημένα.[6]

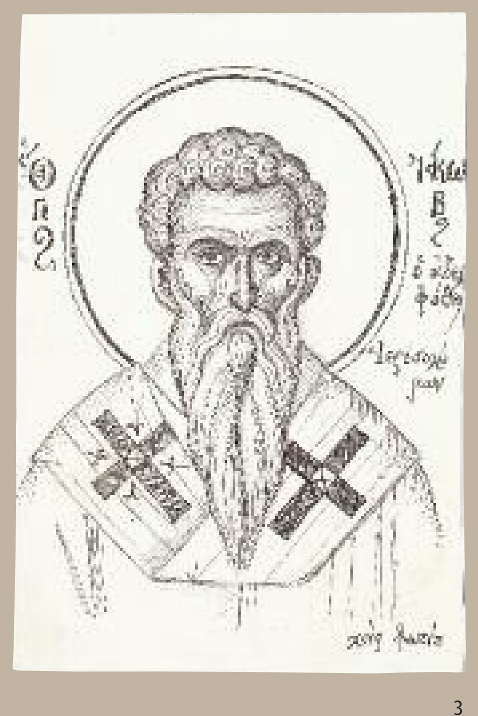
Αναλυτικότερα, ο πρώτος ιεράρχης (Εικ. 1) (σινική μελάνη, 16,8 × 11,4 εκ.) φέρει φωτοστέφανο, εικονίζεται κατενώπιον και είναι ενδεδυμένος τα αρχιερατικά άμφια. Από τα ενδύματά του ξεχωρίζει το ωμοφόριο, επάνω στο οποίο διακρίνονται τρεις μεγάλοι σταυροί με σταγόνες στις άκρες των κεραιών τους (παλαιοχριστιανικός τύπος). Το βλέμμα του είναι βαθύ και έντονο, τα φρύδια του λεπτά και η μύτη του ίσια και μέτρια σε μέγεθος, όπως και τα αυτιά του.



1



2



3

1. Φώτης Κόντογλου, Ο άγιος Μητροφάνης, αρχιεπίσκοπος Κωνσταντινουπόλεως. Σινική μελάνη σε χαρτί, 16,8 × 11,4 εκ. 1955-1965 (Συλλογή Β-Β).

2. Φώτης Κόντογλου, Ο άγιος Κύριλλος, αρχιεπίσκοπος Ιεροσολύμων. Σινική μελάνη σε χαρτί, 19,4 × 13,2 εκ. 1955-1965 (Συλλογή Β-Β).

3. Φώτης Κόντογλου, Ο άγιος Ιάκωβος ο αδελφόθεος Ιεροσολύμων. Σινική μελάνη σε χαρτί, 16,7 × 11,4 εκ. 1955-1965 (Συλλογή Β-Β).

4. Φώτης Κόντογλου, Ο άγιος Πέτρος. Μολύβι και σινική μελάνη σε χαρτί, 11,6 × 8,3 εκ. 1963 (Συλλογή Β-Β).

5. Φώτης Κόντογλου, Ο άγιος Αντίπας, επίσκοπος Περγάμου. Μολύβι και σινική μελάνη σε χαρτί, 12,1 × 8,8 εκ. 1964 (Συλλογή Β-Β).

Τονίζονται έντονα οι παρειές και οι ρυτίδες κάτω από τα αμυγδαλωτά του μάτια, ενώ κοφτές, τεμνόμενες γραμμές στο μέτωπο, γύρω από τους οφθαλμούς και εκατέρωθεν της μύτης προσδίδουν στο δέρμα του μια «μελαμψότητα». Η κόμη του είναι κοντή, εν αντιθέσει με τη μετρίου μήκους γενειάδα και το παχύ μουστάκι του. Γενικότερα, το πρόσωπό του είναι ιδιαίτερα προσεγμένο. Εκατέρωθεν του κεφαλιού του υπάρχει η επιγραφή: *Ο ΑΓΙΟϹ - ΜΗΤΡΟΦΑΝΗϹ* και κάτω, στο ύψος του λαιμού, συνεχίζει με τη φράση *ἀρχιεπίσκοπος - Κωνσταντινουπόλεως*. Τέλος, στην κάτω αριστερά γωνία υπάρχει η υπογραφή: *χεὶρ Φωτίου*.

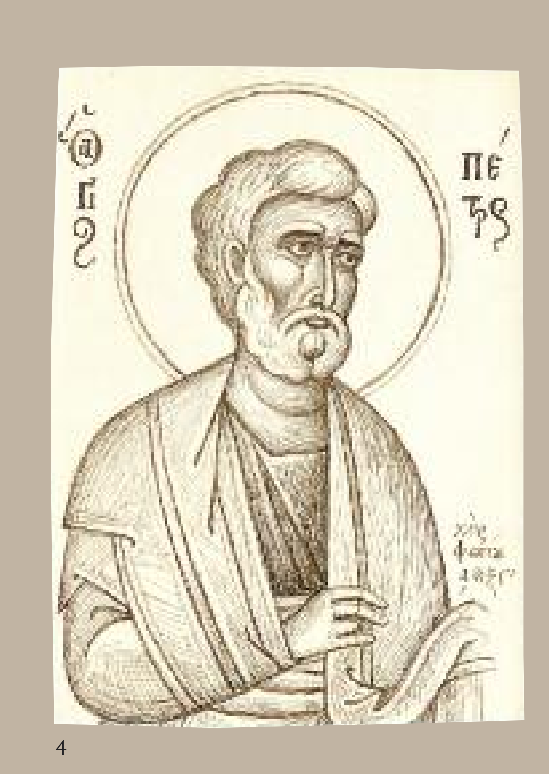
Στο επόμενο σχέδιο (Εικ. 2) (σινική μελάνη, 16,7 × 11,4 εκ.) ο ιεράρχης εικονίζεται σχεδόν όπως και στο πρώτο: μετωπικός, με μεγάλο φωτοστέφανο και με αρχιερατικά άμφια, εκ των οποίων ξεχωρίζει το ωμοφόριο.[7] Τα μάτια του είναι μεγάλα και έντονα και το βλέμμα του ήρεμο. Τα φρύδια έχουν σχεδιαστεί λεπτά, η μύτη και τα αυτιά μέτρια σε μέγεθος, ενώ με λεπτές «μολυβιές» διαγράφονται οι ρυτίδες έκφρασης στο μέτωπο και κάτω από τα μάτια. Η κόμη και τα γένια είναι κοντά και πυκνά. Εκατέρωθεν της μορφής αναπτύσσεται η επιγραφή: *Ο ΑΓΙΟϹ - ΚΥΡΙΛΛΟϹ* και *ἀρχιεπίσκοπος - Ἱεροσολύμων*. Στην κάτω δεξιά γωνία σώζεται η υπογραφή του καλλιτέχνη: *χεὶρ Φωτίου*.

Το τρίτο σχέδιο (Εικ. 3) (σινική μελάνη, 19,4 × 13,2 εκ.) διαφέρει από τα άλλα δύο κυρίως ως προς τα φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά του ιεράρχη. Ο φωτοστέφανος και τα άμφια παραμένουν ίδια, με τη διαφορά ότι στο ωμοφόριο υπάρχουν δύο σταυροί χωρίς σταγόνες. Τα μάτια είναι αμυγδαλωτά και το βλέμμα αυστηρό, τα φρύδια λεπτά και τοξωτά, τα αυτιά ελαφρώς μεγάλα και η μύτη μακριά και με μια μικρή καμπυλότητα. Οι ρυτίδες έκφρασης στο πρόσωπο έχουν σχεδιαστεί εντονότερες. Τέλος, η κόμη είναι βοστρυχωτή και η γενειάδα μακριά και επιμελημένη. Εκατέρωθεν του φωτοστεφάνου βρίσκεται η επιγραφή: *Ο ΑΓΙΟC - ΙΑΚΩΒΟC*, ενώ δεξιά και χαμηλότερα διαβάζουμε: *ὁ ἀδελφόθεος / Ἱεροσολύμων*. Και πάλι κάτω δεξιά βρίσκεται η υπογραφή του Κόντογλου: *χεὶρ Φωτίου*.

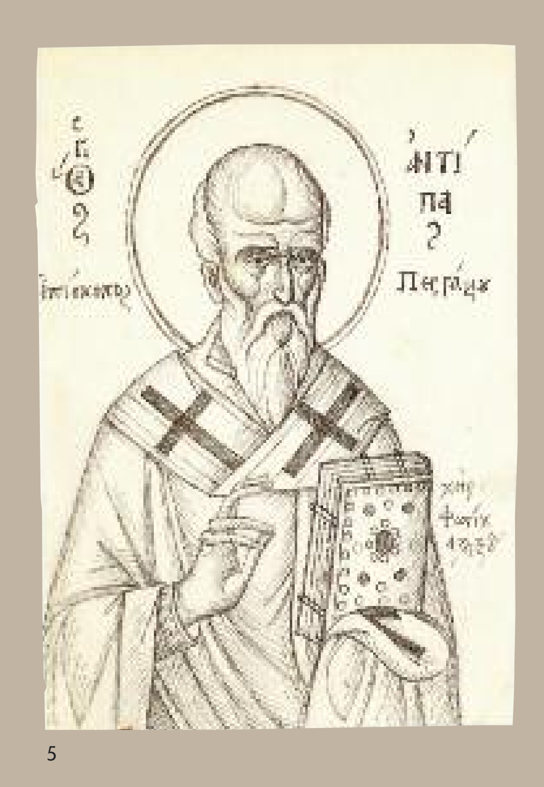
Ενώ στα τρία πρώτα σχέδια οι μορφές απεικονίζονται σε προτομή, στα επόμενα δύο έχουν ιστορηθεί μέχρι την οσφύ και με τα άνω άκρα τους εμφανή. Έτσι, στο τέταρτο σχέδιο (Εικ. 4) (μολύβι, 11,6 × 8,3 εκ.) ο απόστολος Πέτρος είναι γυρισμένος κατά τα τρία τέταρτα δεξιά, φέρει φωτοστέφανο και φοράει χιτώνα και ιμάτιο. Μόνο το δεξί χέρι του είναι ακάλυπτο και βρίσκεται σε στάση ευλογίας. Τα μάτια είναι μεγάλα, το βλέμμα συμπονετικό, τα φρύδια έντονα, η μύτη μακριά και ελαφρώς καμπυλωτή. Έχει πυκνή, κοντή κόμη και πλούσια κοντά γένια, ενώ από το στόμα διακρίνεται μόνο το κάτω χείλος του. Εκατέρωθεν του φωτοστεφάνου αναγράφεται *Ο ΑΓΙΟC - ΠΕΤΡΟC*. Κάτω δεξιά, στο ύψος των χεριών του κορυφαίου αποστόλου σώζεται η υπογραφή του ζωγράφου και μάλιστα με χρονολογία: *χεὶρ Φωτίου αϡξΓ΄* (1963).

Στο τελευταίο σχέδιο (Εικ. 5) (μολύβι, 12,1 × 8,8 εκ.) απεικονίζεται ακόμη ένας ιεράρχης, μετωπικός, με φωτοστέφανο. Φορεί μανδύα και ωμοφόριο με απλούς σταυρούς (ξεχωρίζουν τρεις, δύο στους ώμους και ένας στο ύψος των χειρών). Με το δεξί χέρι ευλογεί, ενώ με το αριστερό συγκρατεί κλειστό, κοσμημένο με λίθους ευαγγέλιο. Τα μάτια του είναι στενά και μικρά, το βλέμμα ήρεμο και κάπως κουρασμένο, τα φρύδια μακριά και λεπτά, τα αυτιά καλοσχηματισμένα, ενώ η μύτη μέτρια σε μήκος και γαμψή. Οι ρυτίδες έκφρασης είναι έντονες και προδίδουν ακόμη περισσότερο την ηλικία του αγίου. Εικονίζεται φαλακρός (λίγα μαλλιά ξεχωρίζουν μόνο γύρω από τους κροτάφους), με παχύ μουστάκι και γενειάδα σχετικά μακριά και οξύληκτη. Αριστερά και δεξιά η επιγραφή: *Ο ΑΓΙΟC - ΑΝΤΙΠΑC* και *ἐπίσκοπος - Περγάμου*. Τέλος, στο ίδιο σημείο με το προηγούμενο σχέδιο, υπάρχει η υπογραφή του Κόντογλου και το έτος 1964: *χεὶρ Φωτίου αϡξδ΄*.

Τα παραπάνω σχέδια ακολουθούν μια οικεία από τους βυζαντινούς και μεταβυζαντινούς χρόνους εικονογραφική παράδοση. Ο άγιος Μητροφάνης εικονίζεται με τα συγκεκριμένα προσωπογραφικά χαρακτηριστικά, ολόσωμος και μετωπικός, μαζί με άλλους ιεράρχες, στη μονή Dečani της Σερβίας, στον ναό



4



5



6

6. Φώτης Κόντογλου, Ο άγιος Γρηγόριος ο Θεολόγος. Από το εικονοστάσιο ναού της Φανερωμένης των Λουριών στην Άνδρο.

7. Φώτης Κόντογλου, Ο άγιος Πέτρος. Αποστολικό του ναού της Φανερωμένης των Λουριών στην Άνδρο.

Οι Εικ. 6 και 7 είναι αναπαραγωγές από το βιβλίο: Π. Σ. Παπαδόπουλος, Γ. Ν. Ταττός, *Ο Φώτης Κόντογλου στην Άνδρο*, σελ. 65 και 85 αντίστοιχα.

του Χριστού Παντοκράτορος (1345-1348). Για την απεικόνιση του αγίου Κυρίλλου Ιεροσολύμων ο Κόντογλου φαίνεται πως ακολουθεί τις οδηγίες του Διονυσίου του εκ Φουρνά για την απεικόνιση του αγίου,[8] αφού παραστάσεις του συναντώνται σπάνια τόσο σε μνημειακά σύνολα, όσο και σε φορητές εικόνες της βυζαντινής και της μεταβυζαντινής περιόδου.[9] Τον Διονύσιο βλέπουμε να ακολουθεί και για τη σχεδίαση του αγίου Ιακώβου.[10] Παρόμοια εικονογραφική απόδοσή του συναντάται στον τοιχογραφικό διάκοσμο του καθολικού της μονής Πέτρας στα Άγραφα της Ευρυτανίας (1625),[11] ενώ με κοντό γένι έχει αποδοθεί από τον Εμμανουήλ Τζάνε σε φορητή εικόνα του έτους 1668.[12] Σε καμιά από τις δύο παραστάσεις ο άγιος δεν έχει βοστρυχωτή κόμη, όπως στο υπό εξέταση σχέδιο. Τέλος, ο απόστολος Πέτρος έχει σχεδιαστεί με ίσια και όχι σγουρή κόμη[13] και σε στάση τριών τετάρτων, όπως συναντάται, για παράδειγμα, στην τοιχογραφία του καθολικού της μονής Πέτρας,[14] ενώ ο άγιος Αντύπας θυμίζει έντονα την αντίστοιχη μορφή στη γνωστή, ομόθεμη εικόνα στη Συλλογή της Ιεράς Μονής Αγίας Αικατερίνης του Σινά (δεύτερο μισό 13ου αι.).[15]

Ένα σημαντικό ερώτημα που προκύπτει είναι τι σκοπό εξυπηρετούσαν τα παραπάνω σχέδια και για πού προορίζονταν. Δυστυχώς, πέραν των υπογραφών και των χρονολογιών (σώζονται στα δύο εξ αυτών), δεν έχουμε κάποια επιπλέον πληροφορία που θα μπορούσε να μας βοηθήσει, ώστε να απαντήσουμε στο παραπάνω ερώτημα. Σίγουρα δεν χρησιμοποιήθηκαν για την εικονογράφηση του βιβλίου του Κόντογλου *Έκφρασις της ορθοδόξου εικονογραφίας*, αν και ορισμένα άλλα έργα του λευκώματος έχουν ταυτιστεί με κάποια σχέδια του βιβλίου. Ίσως αποτελούσαν μικρά έργα τέχνης, αν λάβουμε υπόψη την επιμέλεια που τα διακρίνει, τα οποία είχε σκοπό ο καλλιτέχνης να δωρίσει στον Πέτρο Βαμπούλη ή σε κάποιον άλλο άγνωστο προς το παρόν.[16] Πιθανολογούμε ότι αποτελούν ένα είδος σχεδίων εργασίας, που θα λειτουργούσαν ως πρότυπα για την απεικόνιση των συγκεκριμένων αγίων και είχαν ως σκοπό να βοηθήσουν τους συνεργάτες του στην αγιογράφηση ναών[17] και ειδικότερα στην εικονογράφηση των δεσποτικών εικόνων ενός τέμπλου, των εικόνων ενός προσκυνηταρίου, καθώς και των εικόνων της Μεγάλης Δέησης ενός επιστυλίου τέμπλου ή και των βημοθύρων του[18] (Εικ. 6 και 7).

---

1. Για παράδειγμα, βλ. Καλλιγάς 2003, 355-360.

2. Ενδεικτικά, αναφέρουμε τον επετειακό συλλογικό τόμο *Μνήμη Κόντογλου: Δέκα χρόνια από την κοίμησή του,* Αθήναι 1975, τη μονογραφία-κλειδί του ομότιμου καθηγητού Νικόλαου Ζία, *Φώτης Κόντογλου, ζωγράφος*, Αθήνα 1991 και, τέλος, τον τόμο, με αφορμή την ομώνυμη έκθεση για τα εκατόν είκοσι έτη από τη γέννησή του και πενήντα από τον θάνατό του στην Πινακοθήκη Νίκου Χατζηκυριάκου-Γκίκα (8 Δεκεμβρίου 2015-20 Φεβρουαρίου 2016), *Φώτης Κόντογλου. Από τον «Λόγο» στην «Έκφρασι»* (επιμ. Χρήστος Φ. Μαργαρίτης), Αθήνα 2015.

3. Ένας αριθμός τους παρουσιάστηκε από τον γράφοντα κατά τη διάρκεια των εργασιών του Δ΄ Συμποσίου Νεοελληνικής Εκκλησιαστικής Τέχνης (13-15 Νοεμβρίου 2015), ενώ σχετικό κείμενο δημοσιεύθηκε στον τόμο *Φώτης Κόντογλου. Από τον «Λόγο» στην «Έκφραση»*, 2015.

4. Επιδιώκουμε να ολοκληρώσουμε σύντομα τη μελέτη όλων των σχεδίων του λευκώματος και να προχωρήσουμε σε μια συνολική δημοσίευση του νεοανακαλυφθέντος υλικού.

5. Τα παραπάνω σχέδια επιλέχθηκαν λόγω της θέσης τους στο λεύκωμα, καθώς βρίσκονταν σε συνεχόμενες σελίδες, της μεταξύ τους (θεματικής) συνάφειας, της ιδιαίτερης επιμέλειας που τα διακρίνει και, τέλος, λόγω των υπογραφών που φέρουν.

6. Η επιμέλεια στο σχέδιο και η καλλιτεχνική ωριμότητα που αποπνέουν τα πρώτα τρία, αχρονολόγητα, σχέδια μας οδηγούν στο συμπέρασμα ότι δημιουργήθηκαν μετά το 1960 και ίσως λίγο πριν από τον θάνατο του ζωγράφου. Σε αυτό συνηγορούν και τα έτη που αναγράφονται στα άλλα δύο.

7. Οι σταυροί ακολουθούν και εδώ τον παλαιοχριστιανικό τύπο, με σταγόνες στις απολήξεις των κεραιών, όμως το μοτίβο στο κέντρο τους αλλάζει σε σχέση με τον πρώτο ιεράρχη. Επίσης, στη λαιμόκοψη του εσωτερικού ενδύματος διακρίνονται μικροί στρογγυλοί λίθοι.

8. Στην *Ερμηνεία* περιγράφεται συνοπτικά ως «γέρων στρογγυλογένης». Βλ. Διονύσιος ο εκ Φουρνά 2007, 212.

9. Ο άγιος Κύριλλος Ιεροσολύμων παριστάνεται αρκετά διαφοροποιημένος στην τοιχογραφία του ναού της Παναγίας Οδηγήτριας στη μονή του Πατριαρχείου στο Ρeć της Σερβίας (γύρω στο 1330), καθώς έχει μακριά, καστανόχρωμη γενειάδα και το κεφάλι του είναι καλυμμένο με κουκούλιο. Ωστόσο, πιστεύουμε πως υπάρχει σύγχυση και ο βυζαντινός ζωγράφος ιστόρησε τον άγιο Κύριλλο Αλεξανδρείας, βάζοντας κατά λάθος στην επιγραφή το όνομα του αγίου Κυρίλλου Ιεροσολύμων. Βέβαια, δεν γνωρίζουμε αν εξαρχής ήθελε να απεικονίσει τον δεύτερο, αλλά είχε κατά νου τη μορφή του πρώτου, αφού οι παραστάσεις του αγίου Κυρίλλου Ιεροσολύμων είναι σπάνιες, σε αντίθεση με του αγίου Κυρίλλου Αλεξανδρείας. Για φωτογραφίες των παραστάσεων των αγίων Μητροφάνη και Κυρίλλου βλ. την επίσημη ιστοσελίδα και την ψηφιακή φωτοθήκη του Blago Fund.

10. «Γέρων σγουροκέφαλος, μακρυγένης». Βλ. Διονύσιος ο εκ Φουρνά 2007, 210.

11. Σδρόλια 2012, 141-142.

12. Βασιλάκη 2012, 31, 140-141.

13. Με σγουρή κόμη εικονίζεται, για παράδειγμα, στην τοιχογραφία με τον Ασπασμό των κορυφαίων αποστόλων Πέτρου και Παύλου στη μονή Βατοπεδίου του Αγίου Όρους (γύρω στο 1170-1180). Βλ. Τσιγαρίδας 1997[2], 40-41.

14. Ο παρών τύπος είναι αρκετά διαδεδομένος κατά τους παλαιολόγειους χρόνους, βλ. Σδρόλια 2012, 252-253, εικ. 155.

15. Στη σιναϊτική εικόνα ο ιεράρχης δεν είναι φαλακρός, αλλά έχει ίσια, κοντή κόμη. Βλ. Weitzmann 1978, 116-117.

16. Σύμφωνα με μαρτυρία μαθητών του, πολλές φορές ο Κόντογλου τους έδινε κάποια δικά του σχέδια έναντι αμοιβής.

17. Πιθανώς δεν αφορούσαν συγκεκριμένα τοιχογραφικά σύνολα, αν λάβουμε υπόψη π.χ. το μικρό σχέδιο με την παράσταση του αρχαγγέλου από τη σκηνή του Ευαγγελισμού, το οποίο φέρει υπογραφή, έτος, αλλά και διευκρίνιση ότι αποτελεί σμίκρυνση της μορφής που θα αποτυπωθεί στον ναό του Ευαγγελισμού στη Ρόδο. Βλ. Ασφενταγάκης 2015, 671, υποσημ. 16, εικ. 6.

18. Τα σχέδια με τις μετωπικές μορφές ιεραρχών θεωρούμε ότι προορίζονταν είτε για δεσποτικές εικόνες είτε για εικόνες προσκυνηταρίου είτε για βημόθυρα (βλ. π.χ. την ενυπόγραφη και χρονολογημένη παράσταση του αγίου Γρηγορίου του Θεολόγου στο δεξιό βημόθυρο του ναού της Αγίας Όλγας στην Άνδρο), ενώ η απεικόνιση του αποστόλου Πέτρου σε στάση τριών τετάρτων πιστεύουμε πως αποτέλεσε πρότυπο για την απεικόνιση του αγίου σε εικόνα επιστυλίου (βλ. π.χ. την παράσταση του αγίου στο επιστύλιο του τέμπλου της εκκλησίας της Φανερωμένης στα Λουριά της Άνδρου). Παπαδόπουλος, Ταττός 2016, 64-65, 84-85, 165, 167, από όπου προέρχονται οι Εικ. 6 και 7.



7



Five unknown creations by Kontoglou. Five working drawings of icons for an iconostasis?

In 2015, one hundred and twenty years since the birth of Fotis Kontoglou and fifty since his death, over sixty unknown drawings – signed and unsigned – which the great painter had gifted to his loyal 'disciple' and collaborator, Petros Vampoulis, were acquired by the Velimezis Library Collection. Five of these drawings, four of hierarchs and one of an apostle, have been selected for brief commentary here. The figures are carefully drawn in pencil and in indian ink, they carry the artist's signature and two of them are securely dated. Thus, we have images of St Metrophanes (indian ink, 16.8 × 11.4 cm), St Cyril of Jerusalem (indian ink, 16.7 × 11.4 cm), St James the Adelphotheos (indian ink, 19.4 × 13.2 cm), Apostle Peter (pencil, 11.6 × 8.3 cm, 1963) and, last, St Antipas (pencil, 12.1 × 8.8 cm, 1964).

These drawings follow an iconographic tradition familiar from Byzantine and Post-Byzantine times, and their models can be identified both in wall-paintings (e.g. representation of St Metrophanes in the church of Christ Pantocrator in the Dečani monastery, Serbia, 1345-1348), and in panel icons (e.g. representation of St Antipas in the Collection of the Holy Monastery of St Catherine on Sinai, second half of 13th century).

An important question raised is what purpose did these drawings serve and for where were they destined? Unfortunately, other than the signatures and the dates preserved on two of them, we have no further information that could help us to answer this. We suspect that they are a kind of working drawings, which would have functioned as models for depicting the specific saints and were intended to help Kontoglou's collaborators in executing the mural decoration of churches and, more specifically, painting the despotic icons for an iconostasis, the icons of a *proskynetarion*, as well as the icons of the Great Deesis of an architrave or even the bema doors of an iconostasis.

Michalis Asfentagakis
PhD Candidate in Christian and Byzantine Archaeology

ΣΠΥΡΟΣ ΜΟΣΧΟΝΑΣ

Μετά τον Κόντογλου: αποκλίσεις και συγκλίσεις προς το αδιαμφισβήτητο κέντρο



Όταν το 1960 δημοσιεύτηκε η *Βίβλος καλουμένη Ἔκφρασις* […] *συγγραφεῖσα παρὰ τοῦ ἐν ἁγιογράφοις ἐλαχίστου Φωτίου Κόντογλου* […], ο συγγραφέας της ήταν ήδη εξήντα πέντε ετών, πασίγνωστος τόσο ως λογοτέχνης όσο και ως ζωγράφος. Επιπρόσθετα, χάρη στο πλούσιο αγιογραφικό του έργο αλλά και λόγω της στήλης που κρατούσε στην εφημερίδα *Ελευθερία*, είχε καθιερωθεί ως ειδήμων στα ζητήματα της εκκλησιαστικής τέχνης, αν όχι μία από τις πιο εμβληματικές μορφές της Ορθοδοξίας στην εποχή του.[1] Μέσα από την *Έκφρασιν*, οι αγιογραφικές του απόψεις, αποκρυσταλλωμένες πια, κωδικοποιήθηκαν σε ιδεολογικό και σε τεχνικό επίπεδο, καθώς ο Κόντογλου με οδηγό την *Ερμηνεία* του Διονυσίου του εκ Φουρνά, αναμετριόταν όχι απλώς με τον εαυτό του, αλλά με την ίδια την παράδοση, με το παρελθόν, το παρόν και το μέλλον της εκκλησιαστικής τέχνης. Ο αιφνίδιος θάνατος του Κόντογλου, το 1965, όρισε το τέλος ενός κύκλου προσωπικής αγιογραφικής εργασίας και η σκυτάλη πέρασε από τον δάσκαλο στο πλήθος των άμεσων και έμμεσων μαθητών του. Γιατί δεν είναι υπερβολή να υποστηριχθεί πως, μολονότι αρκετοί νεοέλληνες καλλιτέχνες είχαν ασχοληθεί με την αγιογραφία αφήνοντας έντονο το στίγμα τους[2] (Κ. Παρθένης, Δ. Πελεκάσης, Σπ. Παπαλουκάς, Σπ. Βασιλείου κ.ά.), ο Κόντογλου τους επισκίασε όλους, ενώ οι ιδέες του για αναβίωση της βυζαντινής παράδοσης, που εκφράζονταν με θέρμη λόγων και έργων ήδη από τη δεκαετία του 1930,[3] κυριάρχησαν στη μεταπολεμική Ελλάδα αποτελώντας το υπόβαθρο μιας ιδιαίτερης σχολής, της «σχολής Κόντογλου».[4]

Το ερώτημα που αυτομάτως ανακύπτει, όταν μιλά κανείς για μια «σχολή Κόντογλου»[5] είναι αν υπάρχει συγκεκριμένο ύφος που να διατρέχει την εργασία των μαθητών, των ακολούθων, των μιμητών ακόμη του αϊβαλιώτη ζωγράφου. Με άλλα λόγια, αν οι άνθρωποι που εργάστηκαν κάτω από τη σκιά του ανέπτυξαν τόσο με τον δάσκαλο, όσο και μεταξύ τους, ορισμένα γνωρίσματα που θα επέτρεπαν την από κοινού μελέτη τους. Πρόκειται για σύνθετο ερώτημα, δεδομένου ότι στην πραγματικότητα η υιοθέτηση του βυζαντινού ύφους ως μόνου κατάλληλου για τη διακόσμηση των εκκλησιών του νεοελληνικού κράτους είχε νομοθετηθεί από τα τέλη της δεκαετίας του 1930 και παρά τις αντιδράσεις ακόμη και







1. Στέφανος Αλμαλιώτης, Ο άγιος Σπυρίδων. Ανθίβολο, μολύβι σε χαρτί, 116,5 × 53,5 εκ. 1960-1970.

2. Στέφανος Αλμαλιώτης, Η Γέννηση. Ανθίβολο, μολύβι σε χαρτί μπλοκ ιχνογραφίας, 35 × 24,5 εκ. 1960-1970.

3. Στέφανος Αλμαλιώτης, Η Μυρτιδιώτισσα. Ανθίβολο, μολύβι σε ριζόχαρτο, 30,8 × 24,2 εκ. 1960-1970.

(Έργα αρχείου Στ. Αλμαλιώτη σήμερα στη Συλλογή της Βιβλιοθήκης Βελιμέζη).

μέσα στους κόλπους της Εκκλησίας,[6] ενώ αρκετοί ζωγράφοι εκτός του Κόντογλου στρέφονταν προς το Βυζάντιο διαμορφώνοντας, εντέλει, τη γραφή που εξακολουθεί μέχρι σήμερα να χρησιμοποιείται στη διακόσμηση των ελληνορθόδοξων εκκλησιών. Ωστόσο, δεν θα πρέπει να παραβλεφθεί πως την ίδια στιγμή που επιβαλλόταν η νεοβυζαντινή ζωγραφική, η ακαδημαϊκή εκκλησιαστική τέχνη εξακολουθούσε να έχει υποστηρικτές. Στο πλαίσιο αυτό θα μπορούσε να αναφερθεί η περίπτωση του Στέφανου Αλμαλιώτη (1910-1987), ο οποίος εγκαταλείποντας την επιτυχή ενασχόλησή του με την κινηματογραφική αφίσα, από τα μέσα της δεκαετίας του 1950 ασχολήθηκε με την αγιογραφία.[7] Και μολονότι τα πρώτα του έργα, όπως οι οκτώ εικόνες στην εκκλησία της Αγίας Φιλοθέης στο Ψυχικό (φιλοτεχνημένες το 1956), εμπνέονται από την ακαδημαϊκή παράδοση,[8] γρήγορα ο ζωγράφος στράφηκε προς τη βυζαντινή ζωγραφική. Αυτή η μεταστροφή είναι εμφανής στο σχέδιο της Γέννησης (Εικ. 2) που αντιγράφει κάποιο παλαιολόγειο ή μεταβυζαντινό πρότυπο και προοριζόταν πιθανώς για το Δωδεκάορτο κάποιου τέμπλου.[9] Αντίθετα, στα ανθίβολα –μάλλον– της Μυρτιδιώτισσας (Εικ. 3) και του αγίου Σπυρίδωνα[10] (Εικ. 1) αποκαλύπτονται οι σχεδιαστικές αρετές του Αλμαλιώτη και η ικανότητά του να συλλαμβάνει αβίαστα, με λιγοστές, καθαρές γραμμές όχι απλώς τη μορφή αλλά και τον εσωτερικό της κόσμο.[11]

Βέβαιο είναι πως ο Αλμαλιώτης, πέρα από την τοιχογράφηση σημαντικών

εκκλησιών, εργάστηκε στην εικονογράφηση τέμπλων, όπως για την Αγία Τριάδα του Πειραιά (Εικ. 4), την Αγία Βαρβάρα Κάτω Πατησίων και αλλού. Συστηματικότερη μελέτη της αγιογραφικής εργασίας του θα αποκαλύψει τη σχέση που είχε ο Αλμαλιώτης με τη βυζαντινή τέχνη (Εικ. 5), σχέση που μάλλον βρίσκεται εγγύτερα στις αντιλήψεις καλλιτεχνών, όπως ο Ματσάκης (για «βελτίωση», «συγχρονισμό» της βυζαντινής ζωγραφικής) και λιγότερο με την πολεμική θέση του Κόντογλου που, από ένα σημείο και έπειτα, παραγνώριζε κάθε αρετή της δυτικοευρωπαϊκής τέχνης επιδιώκοντας την «κάθαρση» της νεοελληνικής ζωγραφικής.[12] Γιατί, όπως γλαφυρά σημείωνε ο Κοψίδης, ο Κόντογλου «δε δεχότανε τη λεγόμενη “κοσμική ζωγραφική”… Σαν εικόνα είχε γίνει γι' αυτόν ο έξω κόσμος. Ο ουρανός δεν είχε γαλάζιο χρώμα. Είχε χρυσαφί στιλβωτό».[13]

Όχι τυχαία, η αρνητική θέση του δασκάλου απέναντι στη δυτική τέχνη πέρασε σε αρκετούς μαθητές του, όπως ο Πέτρος Βαμπούλης, που στο βιογραφικό του σημείωμα, στο βιβλίο *Βυζαντινή διακοσμητική*, επισήμαινε ότι «σαν εραστής της αυθεντικής ελληνικής Τέχνης […] αγωνίζεται για την απομάκρυνσή μας από τη νοθευμένη δυτική Τέχνη και ιδιαίτερα για μια γνήσια λειτουργική Τέχνη της Ορθοδοξίας».[14]

Επιστρέφοντας στη συζήτηση για τη «σχολή Κόντογλου», απάντηση στο ερώτημα της ύπαρξής της επί της ουσίας δεν μπορεί να δοθεί, καθώς η εκκλησιαστική ζωγραφική της μεταπολεμικής Ελλάδας ελάχιστα έχει μελετηθεί και λιγοστά είναι τα όσα η έρευνα γνωρίζει για την αγιογραφική δημιουργία της περιόδου. Ακόμη και η όψιμη εργασία του Κόντογλου παραμένει σε μεγάλο βαθμό προβληματική, αφού δεν έχει αποσαφηνιστεί πλήρως ο ρόλος των μαθητών στην τοιχογράφηση των εκκλησιών αλλά και στην αγιογράφηση εικόνων που εκτελούνταν στο «εργαστήριό» του. Βεβαιο είναι πως υφολογικά ο Αϊβαλιώτης κινήθηκε στο δρόμο της Κρητικής Σχολής,[15] δρόμο που ακολούθησε και η πλειοψηφία των αγιογράφων-μαθητών του. Εκτενή αναφορά στους μαθητές του Κόντογλου δίνει ο



4

4. Αγία Τριάδα στον Πειραιά.
Η αψίδα του ιερού και το τέμπλο.

5. Έργα Στέφανου Αλμαλιώτη
σε επιστύλιο ναού.

(Φωτογραφίες αρχείου Στ. Αλμαλιώτη
σήμερα στη Συλλογή της Βιβλιοθήκης
Βελιμέζη)

5





Χατζηφώτης,[16] αναφέροντας –εκτός από τους Γιάννη Τσαρούχη και Νίκο Εγγονόπουλο–[17] τους Γεώργιο Γλιάτα (1902-1988), Κωνσταντίνο Γεωργακόπουλο (1922-1998), Πέτρο Βαμπούλη (1929-2017), Παντελή Οδάμπαση (περ. 1903-1977), Γεώργιο Γεωργίου, Δημήτριο Σεντουκά, Ιωάννη Τερζή,[18] Σπύρο Παπανικολάου[19] (1906-1986), Γιώργο Χοχλιδάκη (1929-2016), Γιάννη Παπαδέλη (1926-2006) και φυσικά τον Ράλλη Κοψίδη (1929-2010). Οι Κοψίδης[20] και Χατζηφώτης[21] κάνουν λόγο και για ορισμένους «κρυπτομαθητές» (όρος του ίδιου του Κόντογλου), ενώ δεν θα πρέπει να παραβλεφθεί ότι στο πολυπληθές εργαστήρι του Αϊβαλιώτη εργάστηκαν και αρκετοί νεότεροι, όπως ο Γιάννης Καρούσος[22] (1937-2013).

Το υλικό της έκθεσης –αφιερωμένης στο τέμπλο– αναγκαστικά περιορίζει τη συζήτηση γύρω από τον κύκλο του Κόντογλου, αν και θα πρέπει να σημειωθεί εξαρχής ότι όλοι οι προαναφερθέντες αγιογράφοι φιλοτέχνησαν και φορητές εικόνες κατά τη διάρκεια της συνεργασίας τους με τον δάσκαλο και αργότερα. Όμως, το τέμπλο δεν αποτελεί αυτόνομο τμήμα μιας ορθόδοξης εκκλησίας, για να αποσπαστεί η μελέτη του από το σύνολο και να εξαχθούν ειδικά συμπεράσματα. Αρχιτεκτονικό, περισσότερο, στοιχείο, εξελίχθηκε κατά τα μεταβυζαντινά χρόνια σε γλυπτικό έργο, φορτωμένο με τον πλούτο και την ορμή της λαϊκής διακοσμητικής. Η γλυπτική του υπόσταση αδιαφορεί για τις εικόνες που θα περιβάλλει, η δε ζωγραφική των εικόνων υπηρετεί τους δικούς της κανόνες. Στις νεοκλασικές εκκλησίες του 19ου αιώνα ίσως, μπορεί κανείς να παρατηρήσει μια κάποια συνάφεια μεταξύ του –κατά κανόνα μαρμάρινου– τέμπλου με την εικόνα, τάση που θα συνεχιστεί και αργότερα, στη δεκαετία του ’30.[23] Μολαταύτα, δεν μπορεί να υποστηριχθεί πως στον Μεσοπόλεμο ή αργότερα αναπτύσσεται κάποιος ουσιαστικός διάλογος μεταξύ των γλυπτικών (τέμπλο) και των ζωγραφικών μερών (εικόνες). Οι ζωγράφοι μάλλον αδιαφόρησαν για το τέμπλο-πλαίσιο, όπως εν γένει αδιαφόρησαν (με ελάχιστες εξαιρέσεις, όπως οι Βαμπούλης, Καρούσος, Κοψίδης) για την αρχιτεκτονική του ναού που καλούνταν να διακοσμήσουν, υποταγμένοι απλώς στο κέλυφος που παραλάμβαναν από τους αρχιτέκτονες.[24] Το ζήτημα περιπλέκεται όταν η ζωγραφική του τέμπλου μελετάται αποκομμένη από τον ζωγραφικό διάκοσμο του ναού. Γιατί ευνόητα μεγαλύτερη συγγένεια εμφανίζουν οι δεσποτικές εικόνες με τις τοιχογραφίες παρά με τα ανάγλυφα που τις πλαισιώνουν.

Από τους σημαντικότερους μαθητές και ακάματος βοηθός κατά τα δώδεκα τελευταία χρόνια της ζωής του δασκάλου, ο Πέτρος Βαμπούλης όχι μόνο επηρεάστηκε από τη ζωγραφική του Κόντογλου αλλά υπήρξε και από τους σπουδαιότερους συνεχιστές της, σε πρακτικό επίπεδο, με την ιστόρηση ναών και την εκτέλεση εικόνων,[25] μα και σε θεωρητικό, με την έκδοση του βιβλίου *Βυζαντινή διακοσμητική* (Αθήνα 1977). Τα δύο σχέδιά του –μακέτες για ξυλόγλυπτο τέμπλο–,



6

7

που χρονολογούνται από τη δεκαετία του 1960, είναι άκρως αποκαλυπτικά για τον τρόπο που «χτίζεται» και «στήνεται» το τέμπλο, μια κατ' ουσίαν αρχιτεκτονική κατασκευή μέσα στον ναό που φράσσει τη θέα του πιστού προς το ιερό. Στο πρώτο σχέδιο (Εικ. 6) μπορεί κανείς να μελετήσει πέρα από την πρόσθια, κοσμημένη πλευρά, την τομή και την κάτοψη του ξύλινου πλαισίου, όμως αναμφίβολα το πλέον θαυμαστό στοιχείο είναι η αποδοσμένη με μελάνι λεπτομερής απεικόνιση των προς εκτέλεση αναγλύφων: παγόνια, ανθέμια, πλοχμοί και αφηρημένα, γεωμετρικά μοτίβα ζωντανεύουν το ξύλο και δημιουργούν το γοητευτικό πλαίσιο που θα αγκαλιάσει τη δεσποτική εικόνα. Στο δεύτερο σχέδιο (Εικ. 7) ο ανάγλυφος διάκοσμος εμφανίζει αρκετές παραλλαγές, αποκαλύπτοντας τη βαθιά γνώση του Βαμπούλη για τον πλούτο της βυζαντινής διακοσμητικής και ειδικά της ξυλογλυπτικής.[26] Η δομή του τέμπλου, η χρήση πεσσών εκατέρωθεν της εικόνας και κιονίσκων που στηρίζουν το επιστύλιο, παραπέμπουν στο μαρμάρινο τέμπλο του Αγίου Ανδρέα Πατρών, έργο του αρχιτέκτονα-ναοδόμου Γιώργου Νομικού, το οποίο γνώριζε ο Βαμπούλης δεδομένου ότι ο ίδιος είχε ζωγραφίσει τις εικόνες,[27] ενώ τον ναό αγιογράφησε ο Καρούσος.

6. Πέτρος Βαμπούλης, σχέδιο τέμπλου. Μολύβι και σινική μελάνη σε ριζόχαρτο, 49 × 109 εκ. 1960-1970 (Συλλογή Β-Β).

7. Πέτρος Βαμπούλης, σχέδιο τέμπλου. Μολύβι και σινική μελάνη σε ριζόχαρτο, 35 × 50 εκ. 1960-1970 (Συλλογή Β-Β).

8. Γιώργος Νομικός, σχέδιο τέμπλου ναού Αγίου Ανδρέα Πατρών (αριστερό τμήμα). Σινική και μολύβι σε χαρτί διαφανές Canson, 82,5 × 93 εκ. π. 1960 (αρχείο Στέφανου Νομικού).

8





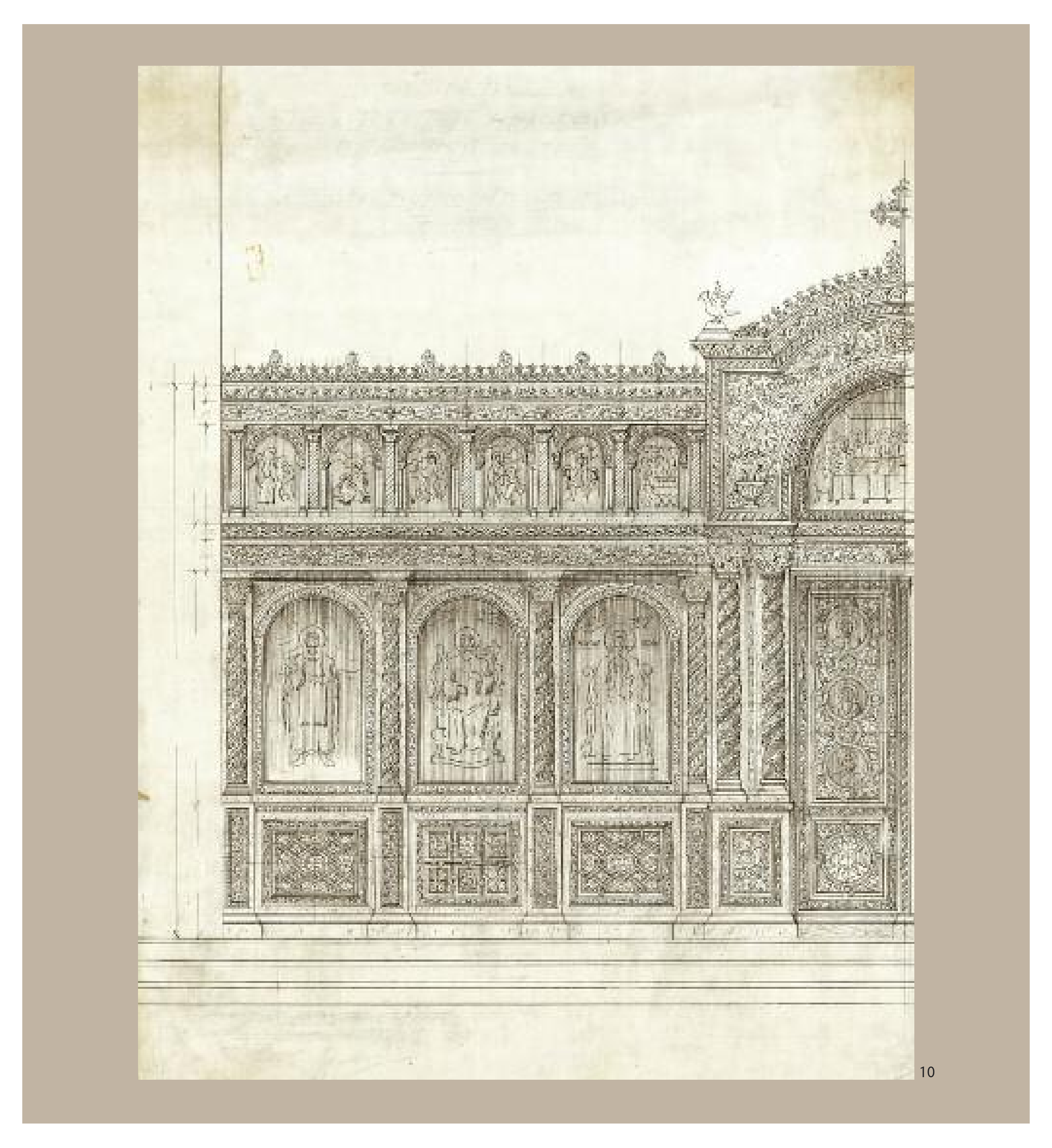
9

9. Ναός Αγίου Ανδρέα Πατρών. Το τέμπλο (φωτ. Δημήτρη Παπανικολάου).

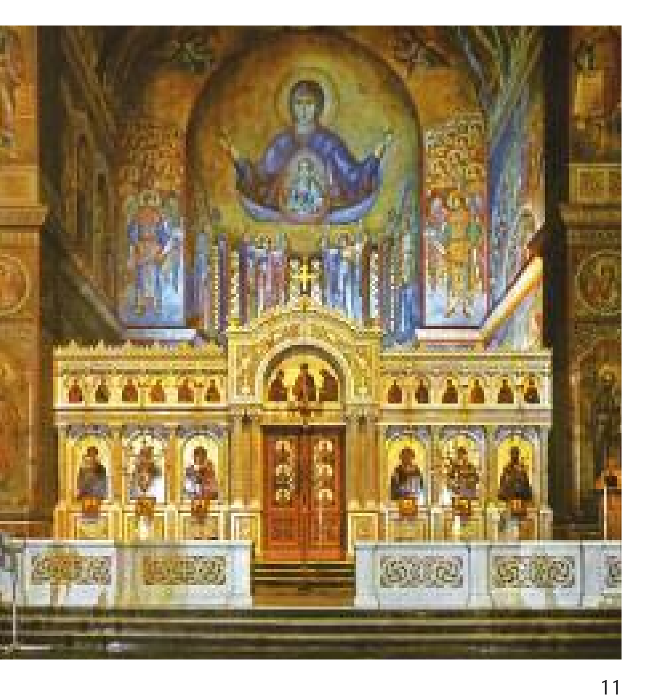
Βέβαιη είναι η συνεργασία των Βαμπούλη και Καρούσου στην εκτέλεση των εικόνων του τέμπλου στον Άγιο Παντελεήμονα της οδού Αχαρνών, στην Αθήνα, έργο επίσης του Νομικού.

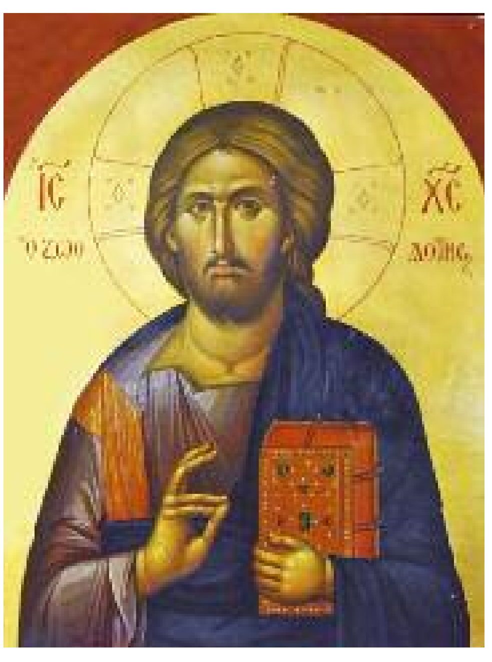
Το μαρμάρινο τέμπλο του Άγιου Παντελεήμονα (Εικ. 11), που εμφανίζει μεγάλες ομοιότητες με εκείνο του Αγίου Ανδρέα Πατρών (Εικ. 8 και 9), αρθρώνεται σε τρία μέρη.[28] Στο σχέδιο του Γ. Νομικού (Εικ. 10) εντυπωσιάζει η ακρίβεια και η καθαρότητα της περιγραφής των διακοσμητικών μοτίβων και τελικά η επιτυχής δημιουργία ενός ρυθμού που διατρέχει το σύνολο με την επιτυχή σύζευξη των επιμέρους μερών. Ακολουθώντας, θαρρείς, το αυστηρό ύφος του Νομικού, οι ζωγράφοι[29] υιοθετούν μια αναλόγως «κλασική» προσέγγιση των αγίων μορφών (Εικ. 11), αν και αποστασιοποιούνται μερικώς από τις υφολογικές επιλογές του Κόντογλου στρεφόμενοι για έμπνευση όχι στην Κρητική Σχολή, αλλά στην εποχή της παλαιολόγειας Αναγέννησης (13ος-14ος αι.). Χωρίς να αμφισβητούν το δόγμα του Κόντογλου για αναβίωση του Βυζαντίου, οι Καρούσος και Βαμπούλης δείχνουν πως δεν υπάρχει μια βυζαντινή ζωγραφική, δεν είναι ένας και απαρέγκλιτος ο δρόμος της παράδοσης. Πιο ταιριαστό, ίσως, το μνημειακό ύφος της Μακεδονικής Σχολής της παλαιολόγειας τέχνης,[30] για τις επιβλητικές κατασκευές του Νομικού και τις εκτεταμένες επιφάνειες που καλούνταν να ιστορήσουν οι αγιογράφοι του δεύτερου μισού του 20ού αιώνα, αποτέλεσε οδηγό τόσο για τον Καρούσο, που εργάστηκε κατά κύριο λόγο σε μεγάλης κλίμακας εκκλησίες,[31] όσο και για αρκετούς νεότερους. Άλλωστε, η τάση αυτή ήταν σύμφωνη με την ολοένα και μεγαλύτερη σημασία που αποκτούσε η ζωγραφική του Μανουήλ Πανσέληνου και των Μιχαήλ Αστραπά και Ευτυχίου μέσα από τη συστηματικότερη μελέτη της βυζαντινής τέχνης.[32] Σε κάθε περίπτωση, ο Καρούσος απομακρύνεται από το ύφος του Κόντογλου. Παρά την αυστηρότητα των μορφών στο τέμπλο του Αγίου Παντελεήμονα, η προσέγγισή τους είναι αναμφίβολα μνημειακή, οι εκφράσεις σοβαρές, τα ενδύματα παραπέμπουν στο «ογκηρό» στιλ, τα φώτα των προσώπων στις παλαιολόγειες εικόνες. Ανάλογες παρατηρήσεις μπορούν να γίνουν και για φορητές (Εικ. 12) ή δεσποτικές εικόνες (Εικ. 13) που φιλοτέχνησε ο ζωγράφος για άλλους ναούς.

Επίσης αποκλίνουσα από τον δάσκαλο, αλλά σε διαφορετική κατεύθυνση, ήταν η πορεία δύο άλλων σπουδαίων αγιογράφων, του Χοχλιδάκη και του Κοψίδη. Γιατί αν ο Καρούσος στράφηκε προς τους παλαιολόγειους χρόνους, εκείνοι έδωσαν βάρος στην εικαστική παράδοση της όψιμης τουρκοκρατίας, εμπλουτίζοντας τη ζωγραφική τους με πλήθος λαϊκών στοιχείων. Οι δύο ζωγράφοι βρέθηκαν στο εργαστήρι του Αϊβαλιώτη τη δεκαετία του 1950 και από εκείνον εστάλησαν στο Βέλγιο, προκειμένου να ιστορήσουν το καθολικό της ουνιτικής μονής της Chevetogne. Η εργασία τους εκεί αποτέλεσε την αφορμή για αποδέσμευση



10. Γιώργος Νομικός, σχέδιο του τέμπλου του ναού του Αγίου Παντελεήμονος οδού Αχαρνών (αριστερό τμήμα). Μολύβι σε χαρτί διαφανές Canson, 81 × 61,5 εκ. 1975-1976.


11



12


13

11. Ναός Αγίου Παντελεήμονος οδού Αχαρνών. Το τέμπλο (φωτ. Γ. Καρούσου).

12. Γιάννης Καρούσος, Ιησούς Χριστός ο Ζωοδότης. Αυγοτέμπερα και χρυσό σε ξύλο, 65 × 55 εκ. 1990.

13. Γιάννης Καρούσος, τοιχογραφίες της αψίδας και οι δεσποτικές εικόνες στο τέμπλο. Ναός Αγίου Θεοδώρου του Τήρωνος στο Παλατίνο της Ρώμης (φωτ. Κατερίνα Καρούσου).

από τον Κόντογλου και την αφετηρία μιας μακροχρόνιας συνεργασίας των δύο νέων, που συνεχίστηκε με αμείωτη ένταση στην Ελλάδα κατά τη δεκαετία του 1960 και μέχρις ότου ο Κοψίδης αποφάσισε να αποστασιοποιηθεί από την εκκλησιαστική τέχνη.[33]

Συνέχεια ή τομή; Το μετέωρο βήμα του Ράλλη Κοψίδη

Στη μεταπολεμική νεοελληνική εκκλησιαστική τέχνη, η περίπτωση του Κοψίδη αποκτά κομβική σημασία. Επειδή είναι εκείνος που, μολονότι προερχόταν από τον στενό πυρήνα του εργαστηρίου του Κόντογλου, έθεσε πρώτος και με εμφατικό τρόπο την ανάγκη υπέρβασης των δογματικών ιδεών του δασκάλου, διαβλέποντας όχι μόνο το αδιέξοδο των λόγων του αλλά κυρίως τη διαστρέβλωση των αρχικών επιδιώξεών του. «Γιατί η τυφλή και πιστή αντιγραφή, είναι πνευματικός θάνατος και έβλεπα πια καθαρά ότι το σύνολο σχεδόν της ζωγραφικής που μπαίνει μέσα στις ελληνικές εκκλησίες το χαρακτηρίζει πνευματική οκνηρία, κατάπτωση, προσπάθεια να γεμίσουν οι τοίχοι, από ανάξιους δήθεν ζωγράφους που ξεπουλάνε το ιερό όνομα της ζωγραφικής[34]», σημείωνε σε συνέντευξή του, το 1977. Βέβαια, ο Κοψίδης δεν είχε εξαρχής αυτές τις ιδέες. Γεννημένος στη Λήμνο το 1929, γνώρισε τον Κόντογλου έμμεσα, από το βιβλίο του *Βασάντα*, μαθητής ακόμη στην Αλεξανδρούπολη. Όταν αργότερα, το 1949, βρέθηκε για σπουδές

στη Σχολή Καλών Τεχνών της Αθήνας, με παρέμβαση του Μόραλη έγινε δεκτός στο εργαστήρι του Αϊβαλιώτη (το 1953). Κατά τη δεκαετία του 1950 υπήρξε ακάματος συνεργάτης του Κόντογλου, συνδράμοντας στην εικονογράφηση βιβλίων, στη δημιουργία φορητών εικόνων αλλά και αναλαμβάνοντας εργασίες αυτόνομα χάρη στην παρέμβαση του δασκάλου[35] (π.χ. καθολικό μονής Πεντέλης). Άνθρωπος με βαθιά παιδεία και προικισμένος ζωγράφος, ο Κοψίδης ακολούθησε τον Κόντογλου αλλά δεν υποτάχτηκε σε αυτόν. Ήδη, οι τοιχογραφίες της Πεντέλης φανερώνουν τη ροπή του για απόδοση αδύνατων, ραδινών επιμηκυμένων μορφών αλλά και για την αθρόα υιοθέτηση μοτίβων της λαϊκής τέχνης.

Αυτή η τάση του Κοψίδη είναι εμφανής σε ένα από τα πλέον ιδιαίτερα αντικείμενα που είχε φιλοτεχνήσει, μια «Μικρογραφία εν είδει προτύπου, τέμπλου» (Εικ. 14). Αντικαθιστώντας τα ξυλόγλυπτα μέρη με ζωγραφιστές επιφάνειες, ο Κοψίδης δείχνει να εμπνέεται περισσότερο από λαϊκά αντικείμενα, όπως οι κασέλες: το «αέτωμα» κοσμούν εραλδικοί φτερωτοί δράκοι, που έρπουν ανάμεσα σε κόκκινα λουλούδια, ρόδα καλύπτουν το επιστύλιο και τους πεσσίσκους, ενώ ο ανθεμωτός διάκοσμος κυριαρχεί και στα θωράκια (ταμπλάδες), ανακαλώντας τις τοιχογραφίες των αρχοντικών της Μακεδονίας και της Θράκης. Πρόκειται για συνειδητή επιλογή του ζωγράφου να φωτίσει εκείνη την περίοδο της ελληνικής ιστορίας, επιλογή που βεβαιώνεται από την παρουσία στο τέμπλο δύο εμβληματικών μορφών της τουρκοκρατίας: του Κοσμά του Αιτωλού και του αγίου Γεωργίου του εξ Ιωαννίνων. Την αυστηρότητα αλλά και την ξηρότητα των



14

14. Ενεπίγραφη «μικρογραφία ἐν εἴδει προτύπου τέμπλου» (φωτ. από ιδιωτική συλλογή).



15

15. Ράλλης Κοψίδης, Αρχάγγελος. Ανθίβολο, σινική μελάνη σε ριζόχαρτο και επιχρωματισμένο, 97,5 × 36 εκ., π. 1970.

16. Ράλλης Κοψίδης, Ο άγιος Αθανάσιος Αλεξανδρείας. Ανθίβολο, σινική μελάνη σε ριζόχαρτο και επιχρωματισμένο, 50,3 × 35 εκ., π. 1970.

17. Ράλλης Κοψίδης, Ο άγιος Ιωάννης. Ανθίβολο, σινική μελάνη σε ριζόχαρτο και επιχρωματισμένο, 98,5 × 68 εκ., π. 1970.

(Τα έργα ανήκουν σε ιδιωτική συλλογή.)

μορφών του τέμπλου-μικρογραφίας ανακαλεί και ο αρχάγγελος Γαβριήλ (Εικ. 15), πιθανότατα ανθίβολο του Κοψίδη για την παράσταση του Ευαγγελισμού. Σχεδιασμένος με μελάνι και υδροχρώματα σε ριζόχαρτο, ο αρχάγγελος δεν ξεφεύγει στο ελάχιστο από τα βυζαντινά (και συγκεκριμένα τα κομνήνεια) πρότυπά του. Δεν είναι βέβαιο ότι η μορφή προοριζόταν για τέμπλο. Πιο πιθανή είναι η υπόθεση πως αποτελεί προσχέδιο τοιχογραφίας. Τα ανθίβολα, ωστόσο, του αγίου Αθανασίου (Εικ. 16) και του αγίου Ιωάννη του Προδρόμου (Εικ. 17), φιλοτεχνημένα με συγγενή τεχνική, αποτελούν σαφώς μελέτες για φορητές εικόνες: ο Αθανάσιος για κάποιο τέμπλο και ο Ιωάννης ως τμήμα μιας ευρύτερης Δέησης. Τα τρία αυτά σχέδια δείχνουν πως και ο Κοψίδης ακολουθούσε αρχικά με πολύ συνειδητό τρόπο τον δρόμο που είχε χαράξει ο Κόντογλου, τον δρόμο δηλαδή της μίμησης της παράδοσης.[36] Όμως, ο σπόρος της αμφιβολίας είχε ριζώσει μέσα του ήδη από την εποχή που εργαζόταν στο Chevetogne, το 1959. Τότε, στο ημερολόγιό του έγραφε: «Θέλω να βάλω μια πέτρα στο σπίτι αυτό που χτίζη ο σύγχρονος καλλιτέχνης που δεν είναι ούτε βυζαντινό ούτε κλασικό ούτε τίποτε. Που δεν ξέρουμε ακόμα τι θα είναι. Θέλω να ζωγραφίσω όσο πιο ελεύθερα μπορώ[37]».

Για τον Κοψίδη, ο δρόμος της ελευθερίας απομακρυνόταν, δεν ισοπέδωνε όμως το παρελθόν. Αντίθετα, υιοθετούσε ορισμένα μόνο χαρακτηριστικά της παράδοσης, ενίοτε συνδυάζοντάς τα με άλλα και κυρίως, εισάγοντας προσωπικά στοιχεία. Το τμήμα επιστυλίου (Εικ. 18) παραπέμπει στη «Μικρογραφία» του τέμπλου και η παράσταση με τον άγιο Γεώργιο είναι σύμφωνη με τη βυζαντινή παράδοση –και ιδίως την Κρητική Σχολή. Ωστόσο, μοτίβα της «κοσμικής» ζωγραφικής του Κοψίδη παρεισφρέουν στη θρησκευτική παράσταση (άνθη στα περιθώρια της ξύλινης επιφάνειας, μωβ τετράγωνα και ημικύκλια μέσα στα οποία φύονται άνθη γύρω από τον άγιο κ.ά.). Στην ουσία, αυτό που προτείνει ο Κοψίδης δεν είναι παρά μια παραλλαγή της αισθητικής επιλογής του Κόντογλου. Ο τελευταίος, στην κοσμική ζωγραφική του αντικατέστησε τη δυτικοευρωπαϊκή ζωγραφική (που κατείχε σε βάθος)[38] με μια νέα εικαστική γλώσσα, τη βυζαντινή, την οποία διατήρησε με ευλαβική συνέπεια. Στον Κοψίδη, που συχνά λογομαχούσαν σχετικά, απαντούσε κοφτά: «Η αγιογραφία τι είναι; Δεν είναι ζωγραφική;»[39] Γιατί δεν υφίστατο στον Κόντογλου –όπως και δεν υφίστατο στον μεσαιωνικό ζωγράφο της ανατολικής ρωμαϊκής αυτοκρατορίας– υφολογική διαφοροποίηση μεταξύ «κοσμικής» και «θρησκευτικής» ζωγραφικής.[40] Η εικαστική γλώσσα ήταν μία και μοναδική, εφαρμοζόταν δε τόσο σε εκκλησίες όσο και σε κοσμικά κτήρια. Αυτό το αντιλαμβάνεται ο Κόντογλου όταν ανασταίνει τη βυζαντινή τέχνη ως τη μόνη ιδεατή μορφή καλλιτεχνικής έκφρασης για την Ελλάδα του Μεσοπολέμου και γι’ αυτό στους πίνακές του αλλά και στα μεγάλα τοιχογραφικά σύνολα που ανέλαβε –όπως στο Δημαρχείο της Αθήνας (1937-1940) ή

στο χαμάμ επί της οδού Βερανζέρου (1933)– το ζήτημα δεν αφορούσε ποτέ το ύφος: απλώς και μόνο το εικονιζόμενο θέμα, αφού για τον Κόντογλου η αρχαιότητα, ο μεσαιωνικός Ελληνισμός, η κλεφτουριά δεν έχουν άλλο τρόπο για να αποδοθούν παρά τον βυζαντινό.

Στον Κοψίδη, που οι ζωγραφικές του αναζητήσεις δεν αφορούσαν την αναβίωση της βυζαντινής τέχνης αλλά εντέλει την οργανική ένταξη της παράδοσης στη σύγχρονη καλλιτεχνική δημιουργία, η επιλογή (πίσω από το ύφος) ήταν η ίδια: η καλλιέργεια μιας εικαστικής γραφής που θα μπορούσε να χρησιμοποιηθεί ταυτόχρονα και σε μια «κοσμική» και σε μια «εκκλησιαστική» δημιουργία, δηλαδή μια ζωγραφική γλώσσα κατάλληλη για πίνακες, σπίτια, βιβλία αλλά και για εκκλησίες, εικόνες, τέμπλα και εικονοστάσια. Έτσι, δουλεύοντας σε ένα γύψινο τοξωτό υπέρθυρο –που μοιάζει με τηνιακό φεγγίτη– τοποθετεί στο μέσον ένα επιζωγραφισμένο χαρακτικό με τον άγιο Γεώργιο, που μεταφράζει ελεύθερα το βυζαντινό πρότυπο (Εικ. 19) και παραπέμπει σε σχέδια που τα χρόνια εκείνα δημοσιεύονταν στο περιοδικό *Κάνιστρο*.[41]

Το εγχείρημα του Κοψίδη για ουσιαστική ανανέωση της αγιογραφίας έλαβε σάρκα και οστά με τη φιλοτέχνηση του αποστόλου Παύλου στο Chambésy[42] (1975-1977). Δεν είναι εδώ ο χώρος για να μιλήσει κανείς διεξοδικά για τη σημασία του Chambésy στο πλαίσιο της ελληνικής μεταπολεμικής εκκλησιαστικής τέχνης. Πάντως, όσον αφορά το τέμπλο του ναού, ο Κοψίδης πρωτοτυπεί επιλέγοντας ένα χαμηλό φράγμα ύψους μόλις 180 εκ.[43] (Εικ. 20), προκειμένου ο θεατής να έχει απρόσκοπτη θέα στο σύνολο του αρχιτεκτονικού χώρου αλλά και στις τοιχογραφίες του ιερού. Το τέμπλο –που δεν εκτελέστηκε–[44] ήταν μάλλον λίθινο, κοσμημένο με γεωμετρικά μοτίβα. Στις δεσποτικές εικόνες εικονίζονταν ο Παύλος και η Θεοτόκος αριστερά, ο Χριστός και ο Ιωάννης ο Πρόδρομος δεξιά. Οι τρεις θύρες του ιερού (Εικ. 21) ήταν δίφυλλες και κοσμούνταν με άνθη, σπείρες και αφηρημένα μοτίβα, ενώ μετάλλια με μορφές (όπως ο Ιησούς Χριστός ως ήλιος) τοποθετούνταν στο μέσον τους, πάνω από το άνοιγμα. Μινιμαλιστικής αρχιτεκτονικής σχεδίασης αλλά με πλούσιο ζωγραφικό διάκοσμο που βρισκόταν σε διάλογο με τις τοιχογραφίες, το τέμπλο του Chambésy συνιστά unicum στη νεοελληνική εκκλησιαστική τέχνη, αποτελώντας αναπόσπαστο κομμάτι της συνολικής θεώρησης του Κοψίδη για την αγιογράφηση του ναού. Αυτό είναι κάτι που θα πρέπει να έχει στον νου του ο θεατής, δεδομένου ότι ο ζωγράφος, αναμορφώνοντας τα μέρη της αγιογράφησης και σε συνάρτηση με το ρηξικέλευθο σχέδιο του Γιώργου Λάβα, έδωσε νέο περιεχόμενο σε λεπτομέρειες της διακόσμησης, που όμως παρέπεμπαν στα μέρη του ναού, όπως τα γνώριζε ο πιστός. Το πιο χαρακτηριστικό παράδειγμα αυτής της αναθεωρητικής (ζωγραφικά) σύλληψης που εφάρμοσε ο ζωγράφος είναι η απεικόνιση της Παναγίας στη σκηνή



16

17





18



19

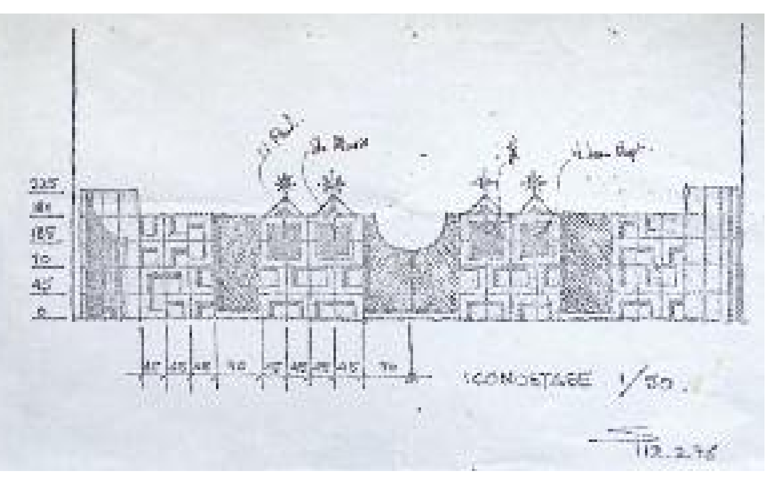
18. Ράλλης Κοψίδης, Ο άγιος Γεώργιος, υπέρθυρο. Ξύλο, 21 × 84 εκ. 1971.

19. Ράλλης Κοψίδης, υπέρθυρο. Γύψος, 14,5 × 27,5 εκ. 1971.

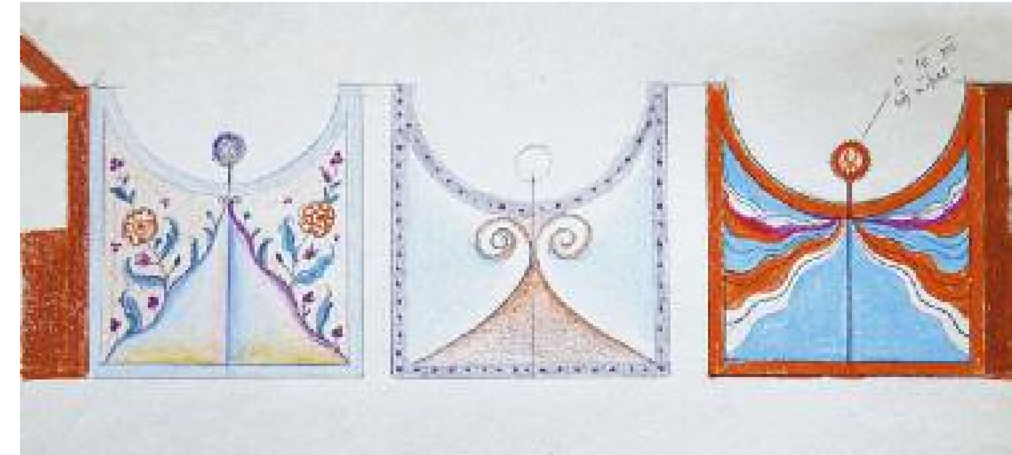
της Ανάληψης στο ημισφαίριο του τρούλου (όπου ο αναληφθείς Χριστός ταυτίζεται με τον Παντοκράτορα). Η Παναγία στέκεται όρθια, μόνη πάνω σε βραχώδη λόφο, στη βάση του οποίου ανοίγεται μια θύρα-πύλη (Εικ. 22). Η σκηνή ζωγραφίζεται ακριβώς πάνω από την αγία Τράπεζα. Και να πώς περιγράφει ο ίδιος ο Κοψίδης τη σημασία της πύλης: «Καὶ εἰς τὸ κέντρον κάτω παρίσταται εἰς τὸ μέσον τοῦ πυραμιδοειδοῦς σχήματος πύλη κλειστή, υποδηλοῦσα τὸ Ἄδυτον, τὸ μὴ εἰς πάντας προσιτόν, τὸ δυσερμήνευτον, τὴν μυστικὴν καὶ ἀπροσπέλαστον εἰς τὸν γήινον ὀφθαλμὸν θέασιν τοῦ ὕπερθεν μυστηρίου. Κατὰ τὸν ἀρχαῖον μῦθον τοῦ Ἰανοῦ τὸ ἔξω τῆς πύλης ὁρᾶται, τὸ ἔσω μαντεύεται, τὸ ἔξω προσιτὸν τοῖς πᾶσι, τὸ ἔσω ἀνάγκη πνευματικοῦ ἀγῶνος, διὰ νὰ γίνει γνωστὸν εἰς τὸν ἄνθρωπον. Ὅθεν συμβολισμὸς τῆς ἀπαιτουμένης προσπαθείας διὰ τὴν κατανόησιν τῶν μυστηρίων, τῶν μὴ τοῖς πᾶσι προσιτῶν. Συνάρτησις ἐπίσης μὲ τὴν ἀναφορὰν τῆς κλειστῆς πύλης εἰς τὴν παραβολὴν τῶν 7 παρθένων καὶ εἰς τὴν ὀρθόδοξον μορφολογίαν καὶ θεολογικὴν σημασίαν τοῦ τέμπλου».[45] Το τέμπλο λοιπόν αντικαθίσταται από τη ζωγραφική του εικόνα, που δεν είναι άλλη από την κλειστή πύλη, το μη προσιτό, αυτό που πνευματικός αγώνας θα αποκαλύψει. Στο Chambésy ο Κοψίδης φιλοτεχνεί τελικά δύο τέμπλα, ένα πραγματικό, ορατό, υλικό, και ένα αόρατο, που γίνεται μυστική πύλη για το θεολογικό μυστήριο.

20. Ράλλης Κοψίδης, τέμπλο (σχέδιο ICONOSTASE 1/50, Chambésy). Χαρτί φωτοτυπίας αμμωνίας, 21 × 29,7 εκ. 1976.

21. Ράλλης Κοψίδης, βημόθυρα χρωματισμένα (Chambésy). Χαρτόνι, 19 × 28,1 εκ. 1976.



20



21



22

22. Ράλλης Κοψίδης, προσχέδιο Ανάληψης (Chambésy). Μελάνη και χρωματιστά μολύβια σε χαρτόνι, 49,3 × 34,7 εκ. 1975.

Οι αγιογράφοι των μεταπολεμικών χρόνων κλήθηκαν να εργαστούν στο πλαίσιο που όριζε η επίσημη Εκκλησία και οι νόμοι του Κράτους για υιοθέτηση της βυζαντινής τέχνης στη διακόσμηση των ναών. Δεν είχε σημασία τόσο η διδασκαλία του Κόντογλου ή η επίδρασή του, όσο οι επιταγές της εντολοδόχου Εκκλησίας. Αναμφίβολα, οι μαθητές του Αϊβαλιώτη συγκαταλέγονται ανάμεσα στους πιο προικισμένους και καταρτισμένους αγιογράφους της περιόδου, ορισμένοι δε

Σ.τ.Ε.
Τα έργα του Ράλλη Κοψίδη ανήκουν σε ιδιωτική συλλογή και παραχωρήθηκαν ειδικά για την έκθεση του Μ.Β.Π.

–όπως ο Βαμπούλης ή ο λίγο νεότερος Καρούσος– καθόρισαν με το έργο τους την εκκλησιαστική ζωγραφική του τελευταίου τετάρτου του 20ού αιώνα. «Σχολή Κόντογλου» βέβαια, με την παραδοσιακή έννοια του όρου, δεν υφίσταται. Αφενός επειδή η αναπαραγωγή των βυζαντινών προτύπων που ευαγγελιζόταν ο δάσκαλος έγινε κανόνας, αφετέρου διότι με το πέρασμα του χρόνου και την ουσιαστικότερη μελέτη της βυζαντινής τέχνης αναδείχθηκαν επιρροές που ελάχιστη σχέση είχαν με το ύφος του. Εντέλει, η μεγάλη τομή συντελείται με την όψιμη αγιογραφική εργασία του Κοψίδη και συγκεκριμένα με το μεγαλόπνοο έργο του στο Chambésy. Ο ζωγράφος δεν ολοκλήρωσε ποτέ την εργασία του στη Γενεύη: η εκκλησία του Αποστόλου Παύλου έμεινε ημιτελής και η πρόταση του Κοψίδη για μια νέα εκκλησιαστική τέχνη έμεινε μετέωρη, αφού οι μετέπειτα εργασίες του –όπως το ταφικό παρεκκλήσιο του Αγίου Γεωργίου στο Βροντάδο Χίου (1981-1982)– κινήθηκαν σε διαφορετική κατεύθυνση. Όμως, μετά το Chambésy ξεκίνησαν οι κατευθύνσεις εκείνες που στέκονται κριτικά απέναντι στον άκρατο μιμητισμό των βυζαντινών προτύπων, μολονότι πρόκειται για ισχνή μειοψηφία μέσα στο πλήρωμα των αγιογράφων.

Το 1985 ο Κοψίδης συνέταξε ένα αυτοβιογραφικό σημείωμα και αναφερόμενος στον Απόστολο Παύλο της Γενεύης, κατέληγε: «Πιστεύω ότι πέτυχα τον στόχο μου. Ο καιρός δουλεύει για μένα, γιατί δεν έκανα αντιγραφές. Ο Χριστός ο ίδιος το είπε: Δεν βάζουν το καινούργιο κρασί σε ασκούς παλαιωμένους. Έχω να κάνω από δω ένα ερώτημα: Θα έχανε ή θα κέρδιζε η εκκλησία αν εμπιστευόταν τους τοίχους των εκκλησιών σε καλλιτέχνες με πλήρη ελευθερία, μέσα στα πλαίσια των δογμάτων της; Εικαστική εν[ν]οώ ελευθερία».[46] Περισσότερα από τριάντα χρόνια μετά, το ερώτημα που είχε θέσει ο Κοψίδης στέκει πάντα αναπάντητο.

---

1. Για ένα αναλυτικό διάγραμμα της ζωής του Κόντογλου βλ. Βιβιλάκης 1995γ, 19-33. Επίσης, Μοσχονάς 2015, 248-255. Κόντογλου 1960, ιε΄-ιστ΄.

2. Για ένα διάγραμμα της εκκλησιαστικής τέχνης στην Ελλάδα κατά τον 20ό αιώνα βλ. ενδεικτικά Μοσχονάς 2013, 49-67, όπου και ειδικότερη βιβλιογραφία.

3. Χαρακτηριστικά είναι όσα σημειώνει ο Γ. Παπαϊωάννου κάνοντας λόγο για τον «κύκλο Κόντογλου» τονίζοντας ακριβώς τη σημασία του αϊβαλιώτη καλλιτέχνη: «Το όραμα μεταδόθηκε, ισχυρό, δυναμικό, στους φίλους του και στους συνεργάτες του. Έτσι ο "*Κύκλος Κόντογλου*", όπως θάπρεπε να τον ονομάσωμε, συνένωσε πολλές "ματιές", την ίδια εποχή, κι' απέκτησε, ευτυχώς μια *τεράστια*, τελικά, *δύναμη κρούσεως*. Στον ("άτυπο", φυσικά αυτόν) *Κύκλο Κόντογλου* ανήκουν προσωπικότητες του αναστήματος ενός Δ. Πικιώνη (αρχιτεκτονική), Σ. Δούκα (γράμματα), Γ. Τσαρούχη (ζωγραφική), Σ. Καρά (μουσική), και τόσων άλλων που άρχισαν ν' "αποσπούν" τους Έλληνες από την ξενολατρία και ξενοδουλεία και να στηρίζουν τη νεοαποκτημένη πεποίθησή τους στη δύναμη και το μεγαλείο του "ελληνικού θαύματος»" στην πλατύτερη θεώρησή του: από την αρχαιότητα […] μέσω Βυζαντίου […] μέχρι και του λαϊκού πολιτισμού […]». Παπαϊωάννου 1998, 29. Για τη σημασία του Κόντογλου ως ταγού κατά τον Μεσοπόλεμο βλ. επίσης Περπινιώτη-Αγκαζίρ 2015, 115-121.

4. Ο Κόντογλου βέβαια δεν ήταν μόνος στα όσα υποστήριζε, ενώ δεν θα πρέπει να ξεχαστεί και ο ρόλος των επιστημόνων στην αργή αλλά μεθοδική διαδικασία «αποκατάστασης» του βυζαντινού πολιτισμού μέσα στο πλαίσιο της συνέχεις του Ελληνισμού. Για το ζήτημα βλ. επίσης, Ματθιόπουλος 2006, 103-106 και Κιοσοπούλου 2006, 25-36.

5. Τον όρο «σχολή Κόντογλου» δανείστηκε ο Χατζηφώτης από τον μοναχό Θεόκλητο Διονυσιάτη, αναφέροντας χαρακτηριστικά: «Είχε, λοιπόν, δημιουργήσει ο Κόντογλου "σχολή"; Αν στην κοσμική ζωγραφική επέδρασε, όπως ήδη παρατηρήθηκε από πολλούς, στο χώρο της βυζαντινής αγιογραφίας πραγματικά δημιούργησε εργαστήρι». Ωστόσο, ο Χατζηφώτης προτιμούσε τον όρο «εργαστήρι» και δεν δεχόταν την ύπαρξη σχολής, καθώς σχολίαζε πως «Μια "σχολή" βέβαια δεν χαρακτηρίζεται τόσο επιφανειακά». Χατζηφώτης 1978, 214.

6. Βλ. Ματθιόπουλος 2006, 113, όπου γίνεται αναφορά στους νόμους 1369/1938 και 2200/1940. Επίσης, βλ. «Νομοθετικόν Διάταγμα 1300/1942. Περί τροποποιήσεως και συμπληρώσεως των Νόμων 1369/38 και του Α.Ν. 2200/40 "περί Ιερών Ναών"», *ΦΕΚ* 111, 6 Μαΐου 1942, άρθ. 2. Για το ζήτημα βλ. και Μοσχονάς 2013, 58.

7. Για το αγιογραφικό έργο του Αλμαλιώτη ειδικότερα βλ. Κωνσταντινίδης 2012, 769-782. Επίσης, Νάνου 2013, 235-241.

8. Νάνου 2013, 236-237.

9. Ουσιαστικότερες παρατηρήσεις, βέβαια, δεν μπορούν να γίνουν δεδομένου ότι πρόκειται απλώς για ένα γρήγορο σκαρίφημα, μια «ζωγραφική» σημείωση περισσότερο.

10. Ο άγιος Σπυρίδων είναι ένα ανθίβολο ύψους περίπου 120 εκ., όμως η τοξωτή απόληξη του χαρτιού επιτρέπει την υπόθεση πως πρόκειται για προσχέδιο δεσποτικής εικόνας.

11. Κωνσταντινίδης 2012, 777-778.

12. «Η λειτουργική Εικών», έγραφε στο προοίμιο της *Εκφράσεως*, «έχει θεολογικήν έννοιαν. Δεν είναι, ως είπαμεν, μια ζωγραφία οπού γίνεται δια να τέρπη τους οφθαλμούς μας, ή ακόμα δια να μας ενθυμίζει απλώς τα άγια πρόσωπα, όπως γίνεται με τας εικόνας οπού έχομεν δια να φέρνωμεν εις την μνήμην μας τους αγαπημένους συγγενείς και φίλους μας, αλλά είναι κατά τέτοιον τρόπον ζωγραφισμένη, ώστε να μας υψώνη από τον φθαρτόν κόσμον τούτον, και να μας κάμνη να οσφρανθώμεν εκείνον τον καινόν αέραν της βασιλείας του Θεού. Δια τούτο δεν έχει καμμίαν ομοιότητα με τας ζωγραφίας οπού παριστάνουν με υλικόν τρόπον κάποια πρόσωπα, ακόμα και Αγίους, όπως γίνεται εις την θρησκευτικήν τέχνην της Δύσεως». Κόντογλου 1960, ιε΄-ιστ΄. Όπως σημειώνει σχετικά και ο Ζίας, «ο Κόντογλου αποφεύγει κάθε δυτική επίδραση. Αντί της Δύσης στρέφεται κάποτε προς την ελληνιστική παράδοση», Ζίας 1986, 15.

13. Κοψίδης 1975, 228. Για μια κριτική προσέγγιση της αδυναμίας του Κόντογλου να αντιληφθεί τη σημασία της δυτικής τέχνης για τη μεταβυζαντινή ζωγραφική βλ. Ρηγόπουλος 2016, 26-37, όπου και ειδικότερη βιβλιογραφία. Μάλιστα, ο Ρηγόπουλος αναφέρεται και σε ξυλόγλυπτα μεταβυζαντινά τέμπλα παραθέτοντας και σχολιάζοντας τις θέσεις του Κόντογλου γι΄ αυτά.

14. Βαμπούλης 1977. Το βιογραφικό του καλλιτέχνη δημοσιεύεται στην προμετωπίδα του βιβλίου.

15. «Συχνά ακολουθεί τον τρόπο της εποχής των Παλαιολόγων και κάπως της Κρητικής Σχολής για την απόδοση προσώπων, χεριών κτλ. Με τη διαφορά και εδώ ότι τις λεπτές λευκές γραμμές που ο κρητικός ζωγράφος τις γράφει παράλληλες πάνω στο σκούρο προπλασμό στα μέρη που θέλει να φωτίσει και να δείξει ότι εξέχουν, ο Κόντογλου συχνά τις σύρει ακολουθώντας και τονίζοντας την ανατομία του μέρους που ζωγραφίζει. Η προτίμηση που δείχνει για την τέχνη των Παλαιολόγων και την κρητική συνέχειά της δεν περιορίζεται μόνο στον τρόπο πλασίματος των προσώπων αλλά είναι γενικότερη στο κοσμικό και θρησκευτικό του έργο. [...] Στην εκκλησιαστική ζωγραφική αξιοποιεί τη μεγάλη εικονογραφική πείρα της παράδοσης, όχι μόνο της παλαιολόγειας και της κρητικής ζωγραφικής, αλλά και των λαϊκότερων τάσεων του ΙΗ΄ αιώνα, όπως εμπλουτίζεται με πολλές σκηνές από μαρτύρια Αγίων, με εικονογράφηση από την Παλαιά Διαθήκη κτλ.». Ζίας 1986, 14.

16. Χατζηφώτης 1978, 212-226. Για το εργαστήρι του Κόντογλου και αναφορές σε ορισμένους μαθητές του βλ. Αγγελάκης 2002. Μοσχονάς 2015, 153-162.

17. Οι δύο σπουδαίοι ζωγράφοι μαθήτευσαν κοντά του στα χρόνια του '30. Βλ. και Καρακατσάνη 2005, 221-229 και ιδίως 224-226.

18. Για τον Τερζή, τη συνεργασία του με τον Κόντογλου και ειδικά την εργασία τους στη Ρόδο βλ. Ασφενταγάκης 2015, 667-680. Ο Ασφενταγάκης δίνει και αρκετές πληροφορίες για τον τρόπο που λειτουργούσε το πολυάνθρωπο και δραστήριο εργαστήριο του Κόντογλου κατά τη δεκαετία του 1950.

19. Ειδικότερα για τον Παπανικολάου βλ. Προεστάκη 2015, 721-734.

20. Κοψίδης 1975, 224.

21. Χατζηφώτης 1978, 226.

22. Ο Καρούσος ήταν μάλλον έμμεσος μαθητής του Κόντογλου, καθώς εργάστηκε μόλις για έξι μήνες στην ιστόρηση του Αγίου Νικολάου της οδού Αχαρνών. Η αγιογράφηση της εκκλησίας ξεκίνησε το 1957, ολοκληρώθηκε όμως μετά τον θάνατο του Κόντογλου από τον Κ. Γεωργακόπουλο που εργάστηκε στο παρεκκλήσιο των Αγίων Αναργύρων και Αγίου Γεωργίου, το διακονικό και τη δυτική καμάρα ναού. Ζίας 1995, 140-142.

23. Για παράδειγμα στο τέμπλο της Αγίας Αικατερίνης, παρεκκλησίου του Νοσοκομείου του Ερυθρού Σταυρού, έργο του Κόντογλου. Βλ. Ζίας 1991, 73-74.

24. Το αίτημα για «παραδοσιακούς» τύπους –με την εμφατική παρουσία του τρούλου– τους έδινε απλώς το άλλοθι για να απλώσουν τις ζωγραφιές τους σύμφωνα με το εικονογραφικό πρόγραμμα που επίτασσε η Εκκλησία. Για το ζήτημα πάντως του διαλόγου της αρχιτεκτονικής με τη ζωγραφική ενός ναού βλ. και Καρδαμίτση-Αδάμη 2015, 589-602.

25. Με τον Κόντογλου ο Βαμπούλης συνεργάστηκε στις εκκλησίες του Αγίου Γεωργίου Κυψέλης και του Αγίου Νικολάου Αχαρνών, στο παρεκκλήσιο της Πολυκλινικής (στο κέντρο της Αθήνας), και σε ιδιωτικά παρεκκλήσια (της οικογένειας Πατέρα στο Ψυχικό, της οικογένειας Γουλανδρή στην Εκάλη, της οικογένειας Καμπάνη στο Πικέρμι). Μετά το 1965 αγιογράφησε πλήθος ενοριακών ναών (τριάντα οκτώ συνολικά), στην Αττική αλλά και στην Πάτρα, τη Χίο, τη Σπάρτη, τη Χαλκίδα και αλλού (ενδεικτικά αναφέρονται οι ναοί της Αναστάσεως του Χριστού στα Σπάτα, της Ευαγγελίστριας στα Νέα Λιόσια, του Προφήτη Ηλία στο Παγκράτι, του Αγίου Νικολάου στην Καλλιθέα, της Γέννησης του Χριστού στο Λιόπεσι, της Αγίας Σκέπης στου Παπάγου, της Κοίμησης της Θεοτόκου στη Σαρωνίδα, του Αγίου Παύλου στην Πάτρα, του Αγίου Κωνσταντίνου του Υδραίου στην Ύδρα, της Αγίας Θέκλας στον Πύργο της Τήνου κ.ά.). Φιλοτέχνησε και εικόνες για τέμπλα, όπως ενδεικτικά του Αγίου Θεράποντος στη Θεσσαλονίκη, του Αγίου Γεωργίου του Κοντού στη Λάρνακα της Κύπρου, του Αγίου Ιωάννη στο Μόντρεαλ του Καναδά. Για το βιογραφικό του Βαμπούλη έγινε λόγος παραπάνω. Για τον ζωγράφο βλ. και Χατζηφώτης 1978, 217-218 και Ζίας 1995, 142, σημ. 12. Επίσης, Θηλυκού 2015, 163-171.

26. Βλ. ενδεικτικά και τις παραστάσεις που αναπαράγει στο βιβλίο του *Βυζαντινή διακοσμητική*, στις σελ. 161-163 (για την περιγραφή των σχεδίων βλ. σελ. *η-*θ).

27. Ο Βαμπούλης φιλοτέχνησε το Δωδεκάορτο στο επιστύλιο του τέμπλου, τον Μυστικό Δείπνο πάνω από την Ωραία Πύλη και τις δεσποτικές εικόνες πλην εκείνης του Αποστόλου Πέτρου, έργο του Ιερέως Θεοφίλου Χρυσοστόμου Παχωμαίων από τις Καρυές του Αγίου Όρους. Οι εικόνες του Βαμπούλη φέρουν τη χρονολογία 1972. Για τις πληροφορίες, θερμές ευχαριστίες οφείλονται στον κ. Δημήτρη Παπανικολάου, τ. διευθυντή Δημοτικής Πινακοθήκης Πατρών.

28. Για το ιστορικό της ανέγερσης του Αγίου Παντελεήμονα βλ. Νομικός 2010, 53-68.

29. Όλες τις εικόνες υπογράφουν οι Π. Βαμπούλης, Γ. Καρούσος και Κ. Πανταζής, ενώ στις μικρότερες προσκυνηματικές αναγράφονται τα μονογράμματα Π.Β., Γ.Κ. και Κ.Π. Για το τέμπλο του Αγίου Παντελεήμονα βλ. και Μοσχονάς 2010, 48-49.

30. Όπως αποτυπώνεται στις εκκλησίες της Αγίας Τριάδας στη Sopačani (1263-68), στο Πρωτάτο, στα έργα των Μιχαήλ Αστραπά και Ευτυχίου (π.χ. στον Άγιο Κλήμεντα στην Αχρίδα) και αλλού.

31. Ενδεικτικά αναφέρονται ο Άγιος Αλέξανδρος στο Παλαιό Φάληρο, ο Άγιος Διονύσιος στη Ζάκυνθο, ο Άγιος Ανδρέας στην Πάτρα, ο Άγιος Παντελεήμονας στην Αθήνα.

32. Στους κύκλους των ζωγράφων το ενδιαφέρον για τον Πανσέληνο ενισχύθηκε χάρη στο βιβλίο *Μανουήλ Πανσέληνος* 1956. Για το ιστορικό της έκδοσης βλ. Παυλόπουλος 2002, 24-28.

33. Ο Χοχλιδάκης, που πήγε να μαθητεύσει στον Κόντογλου το 1955 και δούλεψε ως βοηθός του σε διάφορες εκκλησίες (Άγιος Νικόλαος Αχαρνών, Άγιος Γεώργιος Κυψέλης, Καπνικαρέα κ.α.), συνεργάστηκε με τον Κοψίδη (στον Ιερό Ναό Αγίου Ελευθερίου στο Πεδίο του Άρεως, στο παρεκκλήσιο του ορφανοτροφείου Γλυφάδας κ.α.) και αργότερα ακολούθησε αυτόνομη πορεία, πάντοτε όμως με ύφος που εκκινούσε μεν από τη μεταβυζαντινή παράδοση, στρεφόταν όμως περισσότερο προς τη λαϊκή τέχνη. Για τον Χοχλιδάκη αλλά και για τη συνεργασία του με τον Κοψίδη βλ. Σιούντρη 2015, 857-872 και ιδίως 858-859. Επίσης, Μοσχονάς 2015, 157-159, όπου γίνεται λόγος για τη συνεργασία των δύο ζωγράφων και ιδίως για τις τοιχογραφίες της Μονής Chevetogne, στο Βέλγιο (1959-1960).

34. Η συνέντευξη δημοσιεύτηκε ανήμερα των Χριστουγέννων του 1977 με αφορμή την εργασία του Κοψίδη στην εκκλησία του Αποστόλου Παύλου στο Ορθόδοξο Κέντρο του Οικουμενικού Πατριαρχείου στο Chambésy της Γενεύης. Βλ. Αχ. Χατζόπουλος, Η νέα διάσταση της βυζαντινής αγιογραφίας, εφημ. *Η Καθημερινή*, 25 Δεκεμβρίου 1977.

35. Για τη μαθητεία του Κοψίδη κοντά στον Κόντογλου βλ. Μοσχονάς 2015, 153-157, όπου και ειδικότερη βιβλιογραφία. Επίσης, Κοψίδης 1975, 221-224.

36. «Κι εγώ, δυστυχώς, έκανα τα ίδια πράγματα επί χρόνια και ίσως, μια μικρή δικαιολογία για μένα είναι το γεγονός ότι δεν είχα άλλο τρόπο για να ζήσω, αφού για να ζωγραφίσω μια εκκλησία έπρεπε να υποταχθώ στις απαιτήσεις της επίσημης Ελλαδικής εκκλησίας που είναι "αντιγράφετε-αντιγράφετε" και τίποτε άλλο. […] Έβλεπα ότι έπρεπε να αποφύγω τον φορμαλισμό των νεοβυζαντινών». Χατζόπουλος, ό.π.

37. Ράλλης Κοψίδης, Ημερολόγιο του Chevetogne, αδημοσίευτο χειρόγραφο, 1959-1960, αρχείο Ρ. Κοψίδη, τετράδιο 30 (χ.α.σ.): Δευτέρα, 3 Οκτωβρίου 60.

38. Βλ. ενδεικτικά, Χατζημιχάλης 2015, 197-203.

39. Κοψίδης 1975, 228.

40. Πάντοτε στο πεδίο της αγιογραφίας (και όχι της κοσμικής ζωγραφικής), το ζήτημα του ύφους θα προβληματίσει κατά τη μεταβυζαντινή περίοδο, οπόταν και οι επιδράσεις από την τέχνη της Αναγέννησης και του Μπαρόκ (χάρη στη διάδοση των χαρακτικών) θα δημιουργήσουν τους καλλιτέχνες και την ανάγκη να χειρίζονται εξίσου καλά τόσο τον «ελληνικό» όσο και τον «λατινικό» τρόπο έκφρασης, την maniera graeca και τη maniera latina. Για το ζήτημα βλ. Γιάννης Ρηγόπουλος, *Φλαμανδικές επιδράσεις στη μεταβυζαντινή ζωγραφική. Προβλήματα πολιτιστικού συγκριτισμού,* Αθήνα 1998.

41. Το *Κάνιστρο* ήταν ένα περιοδικό που εξέδιδε ο Κοψίδης, με τη συνδρομή φίλων του, μεταξύ 1972 και 1974. Έντυπο καλλιτεχνικής φύσης, επικεντρωνόταν ουσιαστικά σε όλα εκείνα τα ζητήματα που απασχολούσαν τον δημιουργό του –γιατί ευθύς εξαρχής θα πρέπει να γίνει αντιληπτό ότι το *Κάνιστρο* ήταν περισσότερο ένα έργο τέχνης σε μορφή περιοδικού, μια παρακαταθήκη ιδεών και εικόνων που συγκροτούσαν έναν βαθιά προσωπικό λόγο. Ήταν, επίσης, ένας εκδοτικός άθλος, καθώς ο Κοψίδης είχε αναλάβει τους ρόλους του εκδότη, του αρχισυντάκτη, του εικονογράφου, του τυπογράφου, του εμπόρου. Συνολικά τυπώθηκαν μόνο έξι τεύχη, τα πέντε πρώτα μέσα στη Δικτατορία και το τελευταίο λίγο αφότου έπεσε το καθεστώς.

42. Για την εργασία του Κοψίδη στο Chambésy βλ. ειδικότερα, Παπάς (μητροπ.) 2003, 235-244· Κόρδης 2006, 15-22· Μαμάης 2013, 267-273.

43. Το τέμπλο έφτανε τα 225 εκ. στα πιο ψηλά σημεία του, κοντά στους πλευρικούς τοίχους.

44. Θα πρέπει, ωστόσο, να σημειωθεί πως το τέμπλο του Αποστόλου Παύλου είναι επίσης ένα χαμηλό φράγμα με ολόσωμους αγίους σε χρυσό βάθος και σε ύφος αμιγώς βυζαντινό.

45. Υπόμνημα Ερμηνευτικόν διά την αγιογράφησιν του ι. ναού Αποστ. Παύλου του ορθοδ. Πατριαρχείου εις Chambésy Γενεύης, Ράλλης Κοψίδης Ζωγράφος, Αθήναι 1975, 8-9 (αδημοσίευτο χειρόγραφο, αρχείο Ρ. Κοψίδη).

46. Μικρό αυτοβιογραφικό, Γενάρης 85, τετράδιο 16, 8 (αδημοσίευτο χειρόγραφο, αρχείο Ρ. Κοψίδη).



After Kontoglou: divergences from and convergences to the indubitable centre

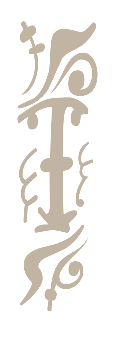
Although several Modern Greek artists had turned their hand to religious painting, making their mark on the genre in the twentieth century, Fotis Kontoglou (1890-1965) overshadowed them all. Indeed, his ideas on the revival of the Byzantine tradition, which were expressed ardently in writing and in painting from as early as the 1930s, dominated in postwar Greece, constituting the foundation of a particular 'school'. Kontoglou's death brought to its end a cycle of personal work in religious painting, and the baton passed from the teacher to the host of his direct and indirect acolytes. Without doubt, outstanding among his students are Yannis Tsarouchis and Nikos Engonopoulos. Others, however, were involved systematically with ecclesiastical art, among them Georgios Gliatas (1902-1988), Spyros Papanikolaou (1906-1986), Konstantinos Geograkopoulos (1922-1998), Petros Vampoulis (1929-2017), Yorgos Chochlidakis (1929-2016), Rallis Kopsidis (1929-2010), while younger painters too, such as Yannis Karousos (1937-2013), worked in the Aivaliot painter's studio. Of course, the religious painters of the postwar years had to work within the frame defined by the official Church and the laws of the State on the adoption of Byzantine art in church decoration. Kontoglou's teaching took second place to the dictates of the commissioning Church. Certainly, Kontoglou's students are counted among the most talented religious painters of the period. In fact, some of them, such as Vampoulis and Karousos, determined the nature of ecclesiastical painting in the last quarter of the twentieth century.

Of pivotal importance in postwar Modern Greek ecclesiastical art is the case of Rallis Kopsidis, as he was the first to propose the need of transcending Kontoglou's dogmatic ideas, perceiving not only the impasse of his mentor's discourse but also the distortion of his initial aims. Kopsidis's inquiries as a painter were focused not on the revival of Byzantine art but on the organic incorporation of tradition into contemporary artistic creation. His endeavour to achieve the essential renewal of religious painting was given flesh and bones in his decoration of the church of Apostle Paul at Chambésy (1975-1977). Kopsidis did not complete this project: the decoration of the church of St Paul at Chambésy remained unfinished and the painter's proposal for a new ecclesiastical art was left dangling. Nevertheless, after Chambésy several religious painters began to adopt a critical stance towards the unbridled mimetism of Byzantine models, even though they are, to this day, a small minority.

Spyros Moschonas
PhD in Art History

ΓΙΩΡΓΟΣ ΜΥΛΩΝΑΣ

Ιστορώντας το τέμπλο σήμερα



«Το νέο στην τέχνη δεν δημιουργείται με παραγγελίες. Για να μην εμφανίζεται σημαίνει ότι δεν ωρίμασε ακόμη αρκετά. Ας το περιμένομε με υπομονή και με εμπιστοσύνη: θα έρθει».[1] Εβδομήντα χρόνια μετά το ελπιδοφόρο μήνυμα του Μανόλη Χατζηδάκη,[2] η εκκλησιαστική ζωγραφική στις ημέρες μας παρουσιάζει μιαν αντινομία. Πολλοί στην Ελλάδα μιλούν με ένταση για μια τέχνη που παραπαίει ανάμεσα στη χειροτεχνία και τη ζωγραφική και πως η ποιότητα της εικονογραφίας σήμερα δεν ξεπερνά τις δυνατότητες ενός απλού αντιγραφέα.[3] Ωστόσο, ζωγράφοι με προσωπικό ύφος αρθρώνουν, όχι μόνο στην Ελλάδα αλλά στον ευρύτερο ορθόδοξο κόσμο, αισθητικές προτάσεις με ιδιαίτερο χαρακτήρα και υψηλό αισθητικό αποτέλεσμα. Έτσι, ενώ σε πολλούς ναούς συναντούμε μια φωτοτυπική αναπαραγωγή της ζωγραφικής του Κόντογλου ή του Θεοφάνη του Κρητός, σε νέους ναούς βλέπουμε ότι προκρίνουν το αγιογραφικό έργο σύγχρονων δημιουργών με απαράμιλλες ζωγραφικές ποιότητες και ταυτότητα που δεν θίγουν το ορθόδοξο ήθος, επιβεβαιώνοντας έτσι τον μεγάλο βυζαντινολόγο αισθητικό.

Δεν πρέπει να λησμονούμε ότι η εικονογραφία στο τέμπλο υπόκειται σε έναν σοβαρό περιορισμό, τον οποίο θέλησε να προσδιορίσει ο Φώτης Κόντογλου: «ἡ λειτουργικὴ τέχνη δὲν ἀλλάζει κάθε τόσον μαζὶ μὲ τὰ ἄλλα ἀνθρώπινα πράγματα, ἀλλὰ εἶναι ἀμετακίνητος ὅπως ἡ Ἐκκλησία τοῦ Χριστοῦ, τὴν ὁποίαν ἐκφράζει».[4] Ίσως ακριβέστερο θα ήταν να λέγαμε ότι ο ναός δεν είναι χώρος αισθητικής πρόσληψης, αλλά χώρος έκφρασης της πίστης και της μνήμης. Το εκκλησίασμα δεν φέρνει μαζί του μόνο την πίστη του, αλλά επίσης τις μνήμες του, προσωπικές και συλλογικές, κάποτε ακόμη και στερεοτυπικές. Γι᾽ αυτό η εκκλησία δεν είναι μόνο έκφραση λατρείας, αλλά και ιερή παρακαταθήκη της παράδοσης. Βεβαίως, υπάρχουν διαφοροποιήσεις μέσα στον χρόνο, αλλά καθετί καινούργιο γίνεται δεκτό την ώρα που εισάγεται, εφόσον δεν συνιστά ρήξη, εφόσον δεν διαταράσσει καν τη λατρευτική πράξη και την αιτούμενη ατμόσφαιρα. Παράλληλα όμως, δεν λησμονούμε ότι η λεγόμενη «βυζαντινή τέχνη» είναι ένας γενικός όρος, που μέσα της κλείνει πολλές τεχνοτροπίες, πολλές διαφορετικές ύλες, πολλά και διιστάμενα μεταξύ τους ύφη.

Επίσης, όταν αναφερόμαστε στο τέμπλο, δεν μιλάμε για κάτι σταθερό και ακύμαντο. Ιστορικά, μέχρι τον 12ο-13ο αιώνα στο τέμπλο δεν υπάρχουν εικόνες.

1. π. Σταμάτης Σκλήρης, βημόθυρο, Ο Ευαγγελισμός. Αυγοτέμπερα σε ξύλο, 144 × 90 εκ., 2017.

Οι δεσποτικές εικόνες του Χριστού και της Παναγίας ζωγραφίζονται δεξιά και αριστερά του τέμπλου, επάνω στους δύο ανατολικούς πεσσούς, είναι δηλαδή επιτοίχιες. Στους μεταβυζαντινούς χρόνους το τέμπλο μεγεθύνθηκε, κυρίως με ρωσική επίδραση. Στη Ρωσία διακόπηκε η τοιχογράφηση των ναών και το τέμπλο έγινε ένα υπερμέγεθες χώρισμα ως φυσικός χώρος-κάμπος, προκειμένου να διατηρηθεί, να «χωρέσει» η εικονογραφία. Έτσι, ενώ το βυζαντινό τέμπλο ήταν χαμηλό και λειτουργούσε ως νοητό σημείο διάκρισης του χώρου σε υπερβατικό από τη μία και συμμετοχής των πιστών από την άλλη, με τη μεγέθυνσή του είχε ως αποτέλεσμα τη διαίρεση του ναού σε δύο τμήματα: στο ιερό βήμα και τον κυρίως ναό. Ας μην μας διαφεύγει, όμως, ότι άλλο πράγμα η διάκριση και άλλο ο χωρισμός. Στα πλαίσια αυτού του προβληματισμού πρέπει να μελετηθεί το τέμπλο ως «σημείον» του ναού που υπηρετεί την Θεία Λειτουργία, δηλαδή τη συμμετοχή του λαού στο μυστήριο. Η αίσθηση της ενότητας του λατρευτικού χώρου είναι το κυρίως ζητούμενο του ναού, η ίδια η οντολογία του, η οποία καλεί στην «τῶν πάντων ἑνότητα».

Ο παραδοσιακός αρχιτεκτονικός τύπος του βυζαντινού ναού (εγγεγραμμένος σταυροειδής μετά τρούλου στις διάφορες παραλλαγές του), κυρίως για κατασκευαστικούς-στατικούς λόγους, έβαζε «εμπόδια» μέσα στον χώρο, κολόνες, πεσσούς, προκειμένου να στηριχθούν ο τρούλος και το τέμπλο. Δεν μπορούσε να γίνει διαφορετικά, αυτά ήταν τα υλικά και η τεχνολογία της εποχής. Επομένως, παρότι είχαμε έναν σημαντικό συμβολισμό στο δάπεδο με τον νοητό σταυρό που σχηματίζουν οι πεσσοί, η ενότητα του χώρου υποβαθμιζόταν, αν δεν χανόταν εντελώς. Σήμερα όμως, το παράδειγμα νεόχτιστων μνημειακών ναών, όπως της Παναγίας Φανερωμένης στη Βούλα, έχει δείξει ότι τα εμπόδια αυτά ξεπερνιούνται με τη χρήση σύγχρονων οικοδομικών υλικών. Άλλωστε, και ο θεματοφύλακας της παράδοσης Φώτης Κόντογλου περιγράφοντας το εικονοστάσιον, κοινώς τέμπλον, πίστευε ότι «πρέπει να είναι χαμηλόν, διά να φαίνεται η Θεοτόκος Πλατυτέρα».[5]

1

Ο πατήρ Σταμάτης Σκλήρης (γενν. 1946), με σπουδές Ιατρικής και Θεολογίας, αντλεί λύσεις που δεν είναι πάντα βυζαντινές, μεταγράφοντας ακόμη και τα διδάγματα ζωγράφων, όπως ο Βαν Γκογκ, για να πατήσει στέρεα στη λογική των Βυζαντινών. «Το τέμπλο», μας λέει, «σε καμία περίπτωση δεν πρέπει να διασπά την σχέση ανάμεσα σε μας και τα τελούμενα στο ιερό. Λύσεις, όπως το δαντελωτά

σκαλισμένο ξύλο, είναι ωραίες, γιατί πίσω από τις τρύπες της δαντέλας του ξύλου αποκαλύπτονται τα άμφια του ιερέα, ότι κρατά το ευαγγέλιο, δε μας κόβει δηλαδή την οπτική σχέση με τα τελούμενα στο ιερό. Καλό θα ήταν να γυρίσουμε πίσω στα πρωτοχριστιανικά, κατά την γνώμη μου, εφόσον ξέρουμε τόσα για την θεία λειτουργία. Ένα τέμπλο, στο οποίο υπάρχει άνοιγμα και βλέπουμε τα τελούμενα, είναι προτιμότερο από αυτό που είναι κατάφορτο με εικόνες. Η Καπνικαρέα έχει την ιδανική λύση! Ο πεσσός ο ένας και ο άλλος έχουν τον Χριστό και την Παναγία ολόσωμους. Δεν είναι ανάγκη να το γεμίσουμε με αυτό το καταπέτασμα!»

Η αγιογραφική εργασία του π. Σταμάτη στην Αγιαλεούσα (Αγία Ελεούσα) της Κεφαλονιάς αποτελεί ξεχωριστό δείγμα στην εικονογραφία του, καθώς απηχεί ατόφιο το μορφοπλαστικό του ιδίωμα, απόρροια της εμπιστοσύνης των κτητόρων του ναού. Το τέμπλο είναι βασισμένο στο καθολικό της μονής Καισαριανής, αλλά και σε άλλους ναούς των παλαιολόγειων χρόνων, καθώς υπάρχουν ενδείξεις ότι η αρχική εκκλησία ήταν αυτής της περιόδου.[6] Για τον π. Σταμάτη, ζωγραφική πρωτίστως σημαίνει στοχαστικό βλέμμα, ιερότητα της ματιάς. Ακόμη και στο βημόθυρο, που έχει συγκεκριμένη εικονογραφική σύνθεση και δεν αλλάζει στα βασικά της στοιχεία, κατορθώνει να αποδώσει μια «εσωτερική κινητικότητα» μέσα από τα εκφραστικά βλέμματα των μορφών του Ευαγγελισμού (Εικ. 1). Ο Γαβριήλ κινείται από τον ουρανό στη γη, η Μαρία είναι στατική. Είναι όμως έκθαμβη και αυτό εκφράζεται με ένα βλέμμα εκστατικό, όλο θαυμασμό και απορία. Το ίδιο ισχύει και για τον αρχάγγελο. Η Παναγία είναι στραμμένη προς εμάς με διεσταλμένες τις κόρες και μεγάλες τις ίριδες των ματιών. Ενώ τα πόδια έχουν μια ελαφρά κίνηση όλο χάρη, τα μάτια στο πρόσωπο είναι αυτά που δίνουν την εσωτερική κινητικότητα. Την έμφαση στο θέμα την πετυχαίνει ο ζωγράφος με το ασπράδι του ματιού. Το ασπράδι έχει το σχήμα μισοφέγγαρου, αλλά αυτό το μισοφέγγαρο συγκεντρώνει το δικό μας βλέμμα. Ακριβώς όπως ο Μανουήλ Πανσέληνος, ο π. Σταμάτης δεν φοβάται τη Δύση, την παρακολουθεί ήρεμος και δημιουργικά, διασώζοντας τον πιστό από τη νοσηρή ταύτιση της πίστης με μια εικονογραφική στερεοτυπία.

Στην αριστερή θύρα του τέμπλου, που λειτουργεί ως θύρα του διακονικού, ο π. Σταμάτης εικονογραφεί τον προστάτη του νησιού Άγιο Γεράσιμο (Εικ. 2). Ο άγιος ήταν ένας ασκητής-αναχωρητής, αλλά ταυτόχρονα και ένας ιεραπόστολος. Οι ασκητές αποδίδονται «παραδοσιακά» με βλέμμα έμφοβο, εκλαμβανόμενο ως ύφος κατάνυξης. Ο π. Σταμάτης, αντίθετα, αποδίδει ένα πνεύμα «εν εγρηγόρσει» με μάτια ανοιχτά. Ο άγιος, ασκητής ή όχι, εικονογραφείται ως ένας άνθρωπος που έχει την ανησυχία του πνεύματος. Αυτό είναι και ένα από τα βασικά χαρακτηριστικά της τέχνης του ζωγράφου: μακριά από τη φολκλορική εικονογράφηση, δίνει στον πιστό δύναμη πνεύματος.

2



2. π. Σταμάτης Σκλήρης, Ο άγιος Γεράσιμος. Αυγοτέμπερα σε ξύλο, 180 × 50 εκ. 2017.

Το βημόθυρο ως συμβολικό σημείο του ιερού γίνεται εύρημα προσωπικής ζωγραφικής έκφρασης στον Παύλο Σάμιο (γενν. 1948). Από τους πιο σημαντικούς και καταξιωμένους δημιουργούς της γενιάς του, ο ζωγράφος διακόνησε την τέχνη της εικονογραφίας πριν ακόμη διδάξει στη Σχολή Καλών Τεχνών. «Από 14 ετών έμαθα αγιογραφία και, όταν στα 18 μου μπήκα στην ΑΣΚΤ, δούλευα ήδη ως αγιογράφος. Είχε περάσει μέσα μου ως βίωμα»·[7] «με το Βυζάντιο να παίζει πάντα έναν πολύ σημαντικό ρόλο, κάθε φορά να με επηρεάζει διαφορετικά, είτε συναισθηματικά είτε σχηματικά ή χρωματικά»·[8] «η αγιογραφία διαπότισε τη ζωγραφική μου, κι ακόμη εκεί βρίσκομαι».[9]

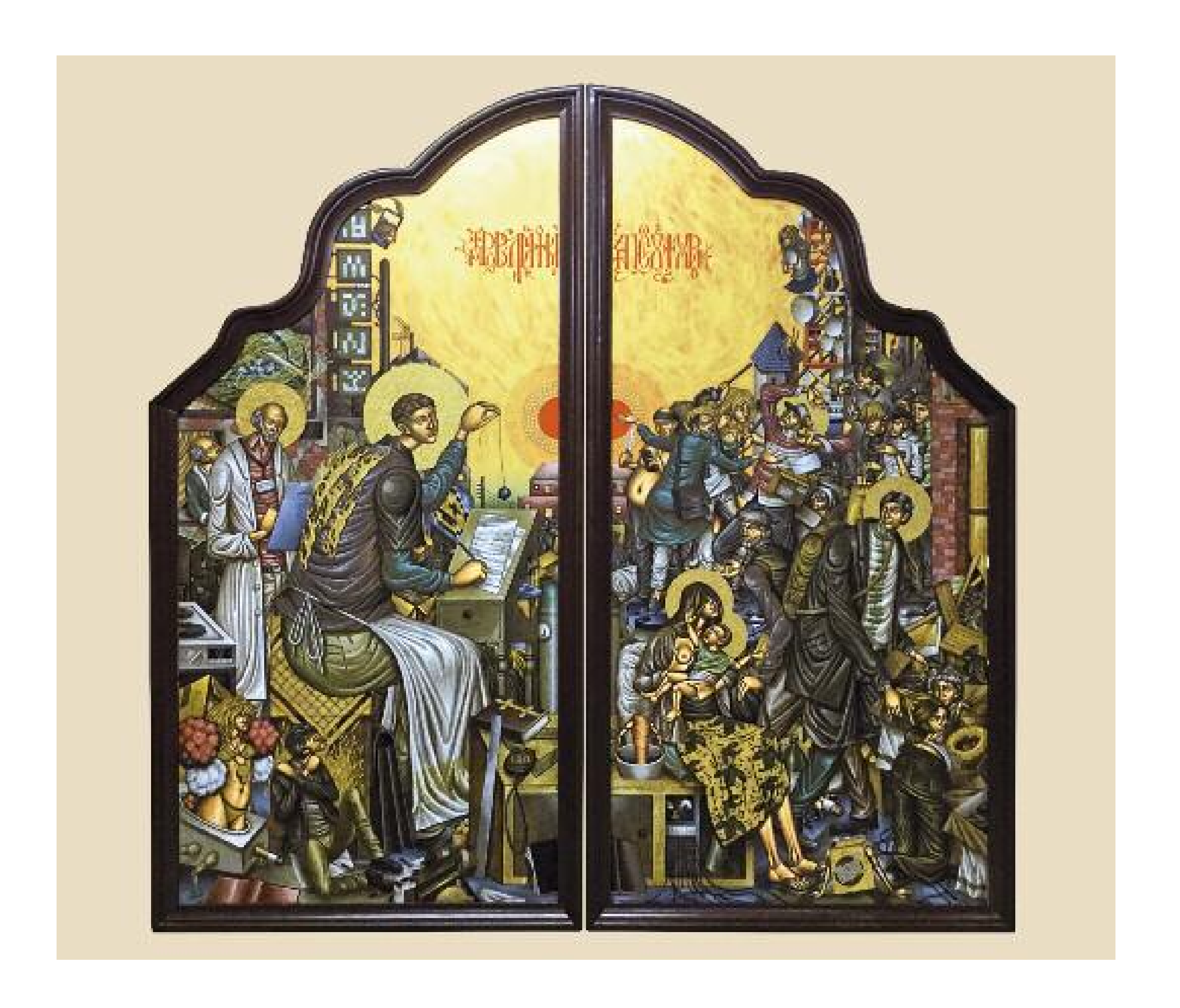
Σωσμένο από ένα γκρεμίδι, πιθανώς από κάποιο λαϊκό μεταβυζαντινό εκκλησάκι, το ξυλόγλυπτο βημόθυρο συνδέεται με την πορεία του καλλιτέχνη στη ζωγραφική, σαν προσωπικό «εικονοστάσι». Το δεξιό φύλλο, σχεδόν κατεστραμμένο, ανακατασκευάστηκε όπως το αριστερό, στα ίδια χρώματα (Εικ. 3). Αγοράστηκε στα μέσα του ’70, συντηρήθηκε στα τέλη του ’90 και το 2007 ζωγραφίστηκε από τον δημιουργό. Τα σκαλιστά δρακόφιδα στα δύο φύλλα είναι αναγνωρίσιμα τόσο στη ζωγραφική του, όσο και στα μικρά γλυπτά-συμπλέγματα από γυναικείες μορφές και δράκους που έχει φιλοτεχνήσει ο ζωγράφος. Το ίδιο και ο αρχάγγελος. Ο Σάμιος τον έχει αποδώσει σε μια σειρά συνθέσεων να πέφτει εξ ουρανού σε ένα παραδοσιακό καφενείο, παίρνοντας χρώμα και δίνοντας ζωή σε έναν θνητό. Βεβαίως, στο βημόθυρο οι θρησκευτικές αναφορές είναι περισσότερο εύληπτες, αν και ο δημιουργός δεν χρησιμοποιεί τον όρο «Ευαγγελισμό», αλλά το αποκαλεί «Ευλογία». Σε αντίθεση με το κλασικό θέμα του Ευαγγελισμού, έχουμε τέσσερις παραστάσεις σε ευθεία παράταξη, δύο σε κάθε φύλλο. Στην πρώτη από αριστερά, ο άγγελος «πατάει» επάνω σε γυναικείο άγαλμα και από απόσταση μοιάζει να «δανείζει» τις φτερούγες του στη γυναίκα που προβάλλει πια ως Σφίγγα. Στην άλλη παράσταση του αριστερού φύλλου ο άγγελος με συστολή γονατίζει για να δώσει την «ευλογία». Η γυναικεία φιγούρα στο δεξίο φύλλο δέχεται τον ασπασμό. Γιατί όμως όλες οι παραστάσεις αποδίδονται με την αυστηρή λιτότητα του σχεδίου; Ο ίδιος εξηγεί συνολικά για το έργο του: «Διατηρώ τα περιγράμματα σε μια εποχή που τα ταυτίζει με τη δογματικότητα. Το περίγραμμα συγκρατεί το υπερφυσικό στοιχείο· δεν μ’ ενδιαφέρει η διάχυσή του στην επιφάνεια του τελάρου».[10] Κι αλλού πάλι: «Στα έργα μου το φως δεν βγαίνει από μια κατεύθυνση· έρχεται από παντού. Είναι το φως της βυζαντινής τέχνης, που βγαίνει μέσα από τις φιγούρες».[11] Οι μορφές στο βημόθυρο προβάλλουν ως αρχετυπικές φιγούρες, που παραπέμπουν στα κλασικά πρότυπα και απηχούν τη μνημειακότητα ελληνιστικής τοιχογραφίας. Με προσωπική ματιά ο Σάμιος επιχειρεί να βρει τη συνέχεια της ελληνιστικής και της βυζαντινής ζωγραφικής, της Ραβέννας και του Άθω, στις σημερινές εικαστικές αναζητήσεις. Εδώ λοιπόν το βημόθυρο αναδεικνύει



3. Παύλος Σάμιος, βημόθυρο.
Αυγοτέμπερα σε ξύλο, 110 × 85 εκ.
1999-2007.

τον δημιουργό ως φορέα καλλιτεχνικής και ιστορικής συνέχειας. Ο Σάμιος αντλεί από την παράδοση και γίνεται κοινωνός της πολιτισμικής κληρονομιάς του. Αυτή τον αναβαπτίζει και, εντέλει, τον «σώζει».

Στο βημόθυρο ο Στέλιος Φαϊτάκης (γενν. 1976) βλέπει το μέσο για να μιλήσει για έναν κόσμο αποϊεροποιημένο, σε εξέγερση. Ο Φαϊτάκης δεν κάνει αγιογραφία και απεκδύεται κάθε θρησκευτικότητα, αλλά χρησιμοποιεί θέματα από την



4. Στέλιος Φαϊτάκης, βημόθυρο, *Ζήτημα χρόνου*. Μεικτή τεχνική σε ξύλο, 200 × 200 εκ. 2017.

εικονογραφία και τη θρησκευτική ζωγραφική σε ό,τι τον εξυπηρετεί. Πρώτος από τη γενιά του, ακολουθεί πιστά τον Κόντογλου σε τούτο: δίνει λύσεις από τη βυζαντινή ζωγραφική σε σύγχρονα θέματα κατά πως έλεγε ο μάστρο-Φώτης «η βυζαντινή ζωγραφική έχει δυνατή τεχνική αξία καταφέρνοντας με τον απλούστατο τρόπο να πετυχαίνει εύκολα ό,τι με το ατομικό μάτι μόνον δεν γίνεται».[12] Ο Φαϊτάκης δεν ζωγράφισε σε ναούς, αλλά έχει την εμπειρία της «μνημειακής» ζωγραφικής στους δρόμους, με χαρακτηριστικό παράδειγμα τη ζωγραφική του στην οδό Πειραιώς, στο κτήριο –τοπόσημο πια– της εταιρείας «Ελαΐς». Για

πρώτη φορά λοιπόν συνδέεται με τα χριστιανικά εικονοστάσια και μεταφέρει στο βημόθυρο μια κοινωνία δυστοπική, έναν φαντασιακό κόσμο Αποκάλυψης, όπου η παράσταση γίνεται φορέας προσωπικής θρησκείας με όρους πολιτικούς.

Κεντρική μορφή στο αριστερό φύλλο είναι ένας φλεγόμενος άγγελος με φωτοστέφανο, που η στάση του μας παραπέμπει εικονογραφικά στον ευαγγελιστή Λουκά (Εικ. 4). Κρατάει ένα εκκρεμές, κλασικό εργαλείο μέτρησης της επιστήμης αλλά και υπόμνηση του πανδαμάτορα χρόνου, καθώς χρησιμοποιείται σε μεγάλα ρολόγια και καμπαναριά. Δίπλα του, σε διακριτή απόσταση, ένας επιστήμονας, που επίσης φέρει φωτοστέφανο, παρακολουθεί και καταγράφει. Στο κάτω μέρος του αριστερού φύλλου ένας άνδρας καθιστός στον δρόμο, φλεγόμενος και αυτός, δείχνει ανήμπορος ως «κολασμένος», ενώ δίπλα του μια γυναικεία μορφή προβάλλει από ένα πακέτο με τσιγάρο, θυμίζοντας δαιμονικό στοιχείο του Μπρύγκελ. Και αλλού βρίσκουμε αναφορές από τον κόσμο του φλαμανδού ζωγράφου σε αντικείμενα που λειτουργούν ως μυστικοί κώδικες: στο τάμπλετ που ίπταται με φτερά, αλλά και απέναντι, στο δεξιό φύλλο, όπου ένα καρότο και ένα πακέτο παίρνουν άλλη υπόσταση, με δύναμη στα χέρια. Εκεί, μια γαλακτοτροφούσα μητέρα –σαν άλλη Παναγία– προσπαθεί να ταΐσει το μικρό της έξω στον δρόμο, ενώ δεσπόζει όρθια η μορφή του πατέρα που αναζητά πράγματα στον δρόμο, έχοντας στραμμένο το βλέμμα του πίσω σε έναν χείμαρρο από σώματα. Έχουμε μια θυελλώδη κίνηση ανθρώπινου πλήθους, προσφιλές θέμα στην εικονοποιία του ζωγράφου, όπου οι μορφές συνωθούνται με σφοδρότητα. Είναι μια παράταιρη, ετερόκλιτη ομάδα κοινωνικών χαρακτήρων από τον αστυνομικό, τη λαϊκή γυναίκα, τον μοδάτο καλοντυμένο ως τον τραμπούκο κοιλαρά που κρατάει μαχαίρι. Όλοι τους επιτίθενται με σφοδρότητα σε έναν «ταχυδρόμο», που από την ένταση χάνει το πακέτο που μεταφέρει. Τα δύο φύλλα του βημόθυρου συνδέει ένας φλεγόμενος ήλιος που κατακαίει ό,τι αναγνωρίζουμε ως τεχνολογικό πολιτισμό. Σε αυτό το ρημαδιό με τα μισοκατεστραμμένα κτήρια και τα χαλάσματα προβάλλουν τα ανθρώπινα σαν καταλύτης της ιστορίας, αλλιώς η Ιστορία σαν Πάθη. Και ο Φαϊτάκης, χωρίς να είναι πιστός, ευαγγελίζεται σαν εσχατολογική προφητεία την «ανάσταση» του ανθρώπου στο τέλος της δογματικής επιστήμης.

Έργο ζωής και «αντίδωρο» στη γενέτειρα, όπου πέρασε τα χρόνια της νιότης, είναι ο ζωγραφικός διάκοσμος του Κώστα Παπατριανταφυλλόπουλου (γενν. 1951) στον νέο ναό του Αγίου Βασιλείου στα Βραχνέικα της Πάτρας. Κοντά δύο δεκαετίες τώρα, ο ζωγράφος πασχίζει μόνος να τελειώσει μια εκκλησία μνημειακών διαστάσεων, που ευτύχησε να τον έχει εικονογράφο. Στο αγιογραφικό έργο του Παπατριανταφυλλόπουλου διαφαίνεται μια οργανική σχέση με τη μεγάλη ζωγραφική παράδοση, αποτέλεσμα της μακρόχρονης μαθητείας του (τελειώνοντας το εργαστήριο του Γ. Μαυροΐδη, συνέχισε σπουδές στο Παρίσι).

5



5. Κώστας Παπατριανταφυλλόπουλος, Οι άγιοι Θεόδωροι. Αυγοτέμπερα σε ξύλο,150 × 77 εκ. 2014.



6α 6β

6α. Μάρκος Καμπάνης, Ο άγιος Νικόλαος. Ακρυλικό σε ξύλο, 170 × 40 εκ. 2015.

6β. Μάρκος Καμπάνης, Η Παναγία. Ακρυλικό σε ξύλο, 170 × 40 εκ. 2015.

Η θητεία του, άλλωστε, στο εργαστήρι του Γιάννη Τσαρούχη αποκαλύπτεται στη δεσποτική εικόνα των Αγίων Θεοδώρων στο τέμπλο του ναού (Εικ. 5). Ο ζωγράφος επικαλείται τον μεγάλο δάσκαλο, όταν μας μιλά για τον δικό του αγιογραφικό τρόπο: «Ο Τσαρούχης λέει ότι ο ζωγράφος πρέπει να γνωρίζει την παλαιότερη ζωγραφική και, αφού την κατακτήσει, πράγμα που δεν κάνουν οι σημερινοί αγιογράφοι, να επιχειρήσει τότε να αγιογραφήσει. Κι όχι να ντύσει με κοστούμια εποχής και ν' αντιγράφει συνθέσεις. Αλλιώς, είναι προτιμότερο να χρησιμοποιεί σύγχρονα κοστούμια, πράγμα που κατά τη γνώμη μου κακώς δεν το θέλει η Εκκλησία». Εδώ ο ζωγράφος θίγει ένα καίριο σημείο που αφορά, όχι μόνο την εικονογράφηση των ναών, αλλά και τη στρεβλή χρήση της παράδοσης. Και υποστηρίζει ότι: «στο όνομα της παράδοσης, γίνονται τερατουργήματα. Θα μπορούσε σήμερα η Εκκλησία να εμπιστευτεί ζωγράφους και να δει τις προτάσεις τους. Αντιθέτως, όμως, αγιογραφούνται σήμερα οι ναοί τάχα με παραδοσιακό τρόπο, και το τελικό αποτέλεσμα είναι συχνά φρικώδες. Έτσι, με το πρόσχημα της παράδοσης, όχι μόνο δεν απηχεί ένα αισθητικό αποτέλεσμα, αλλά προδίδει και το λειτουργικό ρόλο της εικόνας. Είναι πράγματα που δεν πατάνε σε ρυθμό».

Ένας εκ των ανανεωτών της εικονογραφικής παράδοσης είναι ο Μάρκος Καμπάνης (γενν. 1955). «Να είμαι παραδοσιακός δεν σημαίνει να ακολουθώ τα εξωτερικά στοιχεία μιας παλαιότερης περιόδου, αλλά το πνεύμα της παράδοσης, αυτό που μένει ισχυρό και επίκαιρο σήμερα», λέει ο δημιουργός, που η ζωγραφική ευαισθησία του εμβολιάζει το αγιογραφικό του έργο με τρόπο απρόσμενο. Χαρακτηριστικό δείγμα της πρότασής του οι τέσσερις εικόνες του τέμπλου –ο Χριστός, η Παναγία, ο Ιωάννης ο Πρόδρομος και ο άγιος Νικόλαος– σε ιδιωτικό παρεκκλήσι της Μυκόνου (Εικ. 6α-6δ). Ο Καμπάνης ακολουθεί την παράδοση από τα χτιστά τέμπλα των νησιών μας και διαμορφώνει ένα σύνολο με θαυμαστή χρωματική ενότητα. Στην εικόνα του προστάτη του ναού, Νικολάου, ενώ φαίνεται ότι αντλεί τα πρότυπά του από τον 12ο-13ο αιώνα (εποχή ακμής του Βυζαντίου, με όλη τη μεγαλοπρέπεια της λόγιας παράδοσης) την έχει μεταγράψει σε ένα «λαϊκό» έργο: ο τρόπος δηλαδή που στέκεται ο άγιος είναι απλοϊκός, μέσα στο πνεύμα ενός αιγαιοπελαγίτικου νησιού. Χρησιμοποιεί από κάτω στο θωράκιο ένα στοιχείο τοπίου, εξαιρετικά αφαιρετικό, βασισμένο στα βράχια και στο φυσικό περιβάλλον της Μυκόνου· κάτι που απηχεί την πλούσια θητεία του στη λαϊκότροπη μεταβυζαντινή χαρακτική. Αποδίδει δηλαδή το τοπίο εντελώς προσωπικά, με χαρακτική αντίληψη. Στον άγιο Νικόλαο προβάλλουν δύο καραβάκια υποτυπωδώς και μόλις που ξεμυτίζουν χορταράκια στις άλλες τρεις εικόνες. Τέτοιου είδους στοιχεία υπάρχουν και στις τοιχογραφίες. Πόση ενότητα υπάρχει μεταξύ της κάθε εικόνας και του διακοσμητικού στοιχείου! Τεχνικά άλλωστε, οι εικόνες ζωγραφίστηκαν με τέτοιο τρόπο, ώστε να παραπέμπουν σε φορητές τοιχογραφίες.

Τοποθετημένες σε μία ξύλινη κατασκευή υπό μορφή παραβάν, όταν δεν λειτουργείται το παρεκκλήσι μεταφέρονται στο πλάι, όπου δεν υπάρχει διαφορά ανάμεσα στον ζωγραφισμένο τοίχο και στο τέμπλο. Άλλο στοιχείο «τοιχογραφικό» είναι ότι η εικόνα δεν έχει τα λεγόμενα φόντα, ο κάμπος δεν είναι χρυσός, αλλά είναι ζωγραφισμένη με το μπλε χρώμα του ναού. Αντίστοιχα, τα χρώματα των ξύλινων πλαισίων έχουν το ίδιο χρώμα με τις ταινίες που πλαισιώνουν τις τοιχογραφίες. Το τέμπλο είναι περίπου στο ύψος του πιστού, καλύπτει δηλαδή τα τελούμενα, αλλά η τοιχογραφία του ιερού είναι πλήρως ορατή απέξω. Βασικό προτέρημα είναι ότι ο σχεδιασμός του αρχιτεκτονήματος, η κατασκευή του και η τοιχογράφηση με την αγιογράφηση σχεδιάστηκαν και εκτελέστηκαν με τη συνεργασία ζωγράφου και αρχιτέκτονα (Θανάσης Χατζηλάκος). Δεν πέρασαν χρόνια, όπως συνήθως βλέπουμε στο χτίσιμο ενός ναού, ώστε η αγορά ενός τέμπλου να καταστεί μεταγενέστερη ανάγκη. Όλα αυτά υπηρετούν την ενότητα.

Το στοιχείο αυτό θέλησε να υπηρετήσει και ο Γιώργος Κόρδης (γενν. 1956) στο τέμπλο ενός παρεκκλησίου αφιερωμένου στο Γενέσιο του Προδρόμου. Με τη διαφορά ότι το μαρμάρινο τέμπλο προϋπήρχε και έπρεπε με τη ζωγραφική του να εναρμονίσει τις εικόνες με τη διακοσμητική μορφή του τέμπλου (με έναν αρκετά βαρύ και πλούσιο διάκοσμο φυτικής προέλευσης). «Έπρεπε να βρω έναν τρόπο να εναρμονίσω τα στοιχεία, να τα συμφιλιώσω, να δημιουργήσω μια αίσθηση ενότητας και, παράλληλα, να δημιουργήσω και μια αίσθηση «δράσης» λόγω των δύο μεγάλων τετράγωνων επιφανειών».

Για τους λόγους αυτούς συνέθεσε στο ίδιο πλαίσιο δύο εικόνες, δημιουργώντας μια δράση μεταξύ τους ως να επρόκειτο για μια εικόνα. Ο Πρόδρομος ζωγραφίστηκε σε στάση δέησης προς τον Χριστό, έχοντας κίνηση, δεν είναι μια αποκομμένη μετωπική φιγούρα (Εικ. 7).

Από την άλλη πλευρά, δεξιά της Ωραίας Πύλης, υπάρχει το Γενέσιο του Προδρόμου, μία σύνθεση που συνδέθηκε με την εικόνα της ολόσωμης Παναγίας (Εικ. 8). Ο μικρός Χριστός στην αγκαλιά της μητέρας στρέφεται και ευλογεί τη Γέννηση του Προδρόμου, επιτυγχάνοντας έτσι μία συνομιλία και εσωτερική δράση. Με αυτό τον τρόπο επιχειρήθηκε η υπέρβαση του αδρανούς και στατικού τετραγώνου, χωρίς το βλέμμα να φεύγει από τα τελούμενα στο ιερό βήμα. Για τον ίδιο λόγο χρησιμοποιήθηκε το φωτεινό γκρίζο χρώμα ως κάμπος, προκειμένου οι εικόνες να δέσουν αρμονικά με το μάρμαρο, να μη λειτουργήσουν διασπαστικά. Αλλά και τα χρώματα μέσα στις εικόνες επιλέχθηκαν να είναι απαλά για να μην υπάρχει τίποτα κραυγαλέο. Υπάρχει ένας τρυφερός διάλογος, χωρίς σπασίματα και διαιρέσεις. Οι μορφές είναι λυγερές, ψιλόλιγνες, στο γνώριμο ύφος του Κόρδη, και αυτό απηχεί ανοιχτότητα των οριζόντων του ζωγράφου σε σύγχρονα ρεύματα.



6γ



6δ

6γ. Μάρκος Καμπάνης, Ο Ιησούς Χριστός. Ακρυλικό σε ξύλο, 170 × 40 εκ. 2015.

6δ. Μάρκος Καμπάνης, Ο άγιος Ιωάννης ο Πρόδρομος. Ακρυλικό σε ξύλο, 170 × 40 εκ. 2015.



7



8

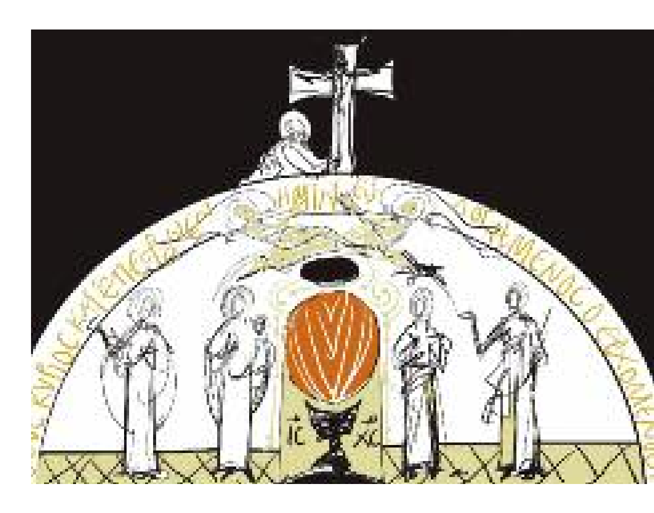
7. Γιώργος Κόρδης, Ο Χριστός και ο Πρόδρομος. Αυγοτέμπερα σε ξύλο, 92 × 86 εκ. 2015.

8. Γιώργος Κόρδης, Το Γενέσιο του Προδρόμου. Αυγοτέμπερα σε ξύλο, 92 × 86 εκ. 2015.

Τα τελευταία χρόνια ο δημιουργός εικονογραφεί σειρά ναών στην Αμερική: Βοστόνη, Καλιφόρνια, Νότια Καρολίνα, Φιλαδέλφεια, Πενσυλβάνια, Πίτσμπουργκ, Ινδιανάπολη, ακόμα και στο Άινταχο, σε μια μικρή κοινότητα ομογενών που ίδρυσαν οι έλληνες εργάτες της σιδηροδρομικής γραμμής, το 1915. Το έργο του σε ορθόδοξες χώρες και στην Ελλάδα όχι απλά αναγνωρίζεται, αλλά ανοίγει μεγάλους δρόμους σε ζωγράφους και αγιογράφους. Συζητώντας μαζί του το θέμα του τέμπλου, περιγράφει την πρότασή του ως μιαν επιστροφή στα «ουσιώδη»:

«Η πρότασή μου θα ήταν μία ημικυκλική φόρμα, η οποία εκ των πραγμάτων επικοινωνεί με τον τρούλο και την καμάρα, που συνήθως υπάρχει επάνω από το ιερό. Άρα, έχουμε μία «συμφιλίωση» δύο μορφών-φορμών με πρόθεση να

απομακρύνουμε από τον χώρο του ναού και τον χωροχρόνο της Ευχαριστιακής σύναξης οτιδήποτε διασπαστικό. Η ημικυκλική αυτή φόρμα είναι μια απλή, λιτή μορφή που υπηρετεί αυτήν τη συμφιλίωση και απομακρύνει οτιδήποτε περιφερειακό με διακοσμητίστικο χαρακτήρα. Η διακόσμηση του τέμπλου είναι η φόρμα καθεαυτή, καθώς και τα ουσιαστικά σημεία που πρέπει να «διαβάσει» ο πιστός πάνω στην φόρμα: τέσσερις εικόνες και, πιθανότατα, μια «γραφή». Γράμματα μεγάλων διαστάσεων, τα οποία μπορούν να έχουν ταυτόχρονα διδαχτικό και διακοσμητικό ρόλο. Για παράδειγμα, γύρω από την κεντρική πύλη μπορεί να υπάρχει μια φαρδιά ζώνη στην οποία θα αναπτυχθούν γράμματα μεγάλων διαστάσεων, εύληπτα από απόσταση, που θα έχουν ρόλο λειτουργικό. Δεν θα είναι απλώς ένας φυτικός ή ζωικός διάκοσμος, που θα ταίριαζε ενδεχομένως σε ποιμενικές ή γεωργικές κοινότητες της μεταβυζαντινής εποχής. Δεν υπάρχει, θεωρώ, κανένας σοβαρός λόγος να επιμένουμε σε διακοσμητικά μοτίβα μια αλλοτινής εποχής. Είναι προτιμότερη η επιστροφή σε μία ουσιώδη φόρμα με λειτουργικότητα και σύγχρονη αισθητική» (βλ. Εικ. 9).



9. Γιώργος Κόρδης, μακέτα τέμπλου ειδικά φιλοτεχνημένη ηλεκτρονικά για την έκθεση στο Μ.Β.Π. 2017.

1. Γραίκος 2013, 61.
2. Χατζηδάκης 1948.
3. Χαρακτηριστικό παράδειγμα η αναφορά του συγγραφέα Γιώργη Σκαμπαρδώνη: «Σιγά-σιγά η αγιογραφία εμπορευματοποιήθηκε εντελώς, έγινε εξωτερική φόρμα και τεχνική, στατική έκφραση μιας δεδομένης νόρμας, χωρίς ψυχή και εσωτερικότητα, χωρίς τη δέουσα αποπνευμάτωση που εξέπεμπαν τα έργα φιλακόλουθων και πιστών χριστιανών αγιογράφων. Τα διδάγματα του Πανσέληνου και του Θεοφάνη του Κρητός έμειναν ανεξέλικτα, περάσανε σε μια ακαδημαϊκή, επίπεδη διεκπεραίωση που την εκτελούν, πλέον, εν ψυχρώ διάφοροι, συνήθως ατάλαντοι, επαγγελματίες, με λίγες εξαιρέσεις». Βλ. Γιώργης Σκαμπαρδώνης, Εκκλησιές και φάτνες, εφημ. *Μακεδονία* 30/12/2010.
4. Κόντογλου 1960, τ. Β΄.
5. Κόντογλου 1960, τ. Α΄, 89-90.
6. Έχει γκρεμιστεί και ξαναχτιστεί πολλές φορές λόγω του σεισμογενούς κεφαλληνιακού εδάφους. Η πρώτη έγγραφη αναφορά είναι του 1629, στην οποία σημειώνεται ότι προϋπήρχε ναός.
7. Μαίρη Αδαμοπούλου, Όχι στον ήσυχο καλλιτέχνη, εφημ. *Τα Νέα,* 2007, 6.
8. Σάμιος 2014, 611.
9. Ό.π., 636.
10. Ό.π., 18.
11. Ό.π.,19.
12. Μυλωνάς 2015α, 101.



Writing the icons of the iconostasis today

The iconostasis, as sign and point of the church which serves the Divine Liturgy, that is, the participation of the laity in the Mystery, and the sense of unity of the space of worship, are what the church building seeks to fulfil. The religious paintings executed by Father Stamatis Skliris (born 1946) in the Ayaleousa (St Eleousa) church on Cephalonia are an outstanding example of his iconography, as they echo purely his formalistic idiom. For Father Stamatis painting means, first and foremost, a contemplative gaze, sanctity of the eye. Even on the bema doors, which have a specific iconographic composition, he succeeds in conveying an 'internal mobility', through the expressive regards of the figures in the Annunciation. The bema doors, as symbolic point and sign of the sanctuary, become a device of personal painting expression for Pavlos Samios (born 1948). Samios draws from tradition and communes with his cultural heritage. Stelios Faitakis (born 1976) sees in the bema doors the means to speak of a desanctified world in revolt. Without being faithful, it preaches like an eschatological prophecy the 'resurrection' of man at the end of dogmatic science. Life's work and reciprocal gift to his birthplace is the painted decoration by Kostas Papatriantafyllopoulos (born 1951) in the new church of St Basil, in the Vrachneika neighbourhood of Patras. His apprenticeship in the workshop of Yannis Tsarouchis is revealed in the despotic icon of the Sts Theodore on the iconostasis of the church. Among the renewers of the iconographic tradition is Markos Kampanis (born 1955), typical examples of whose proposal are the four iconostasis icons – Christ, the Virgin, St John the Baptist and St Nicolas – in a private chapel on Mykonos. He follows the tradition of the built iconostases of the Greek islands and elaborates an ensemble with remarkable chromatic unity. This is the element that George Kordis (born 1956) sought to serve on the iconostasis of a chapel dedicated to the Birth of St John the Baptist. In a discussion with him on the subject of the iconostasis, he describes his proposal as a return to the 'essential': a semicircular form, simple and austere, that serves unity and obviates anything decoratively superfluous.

Giorgos Mylonas
Art Historian

Γ

Ειδικές μελέτες. Παρουσιάσεις τέμπλων

Case studies. Presentations of templa



ΑΓΑΘΟΝΙΚΗ ΤΣΙΛΙΠΑΚΟΥ

Το τέμπλο του καθολικού της μονής Τιμίου Προδρόμου Ημαθίας και το «νεοελληνικό Μπαρόκ» στην εκκλησιαστική ξυλογλυπτική της κεντροδυτικής Μακεδονίας στο α΄ μισό του 19ου αιώνα



Η μονή Τιμίου Προδρόμου βρίσκεται στις παρυφές των Πιερίων, παρά την ιδιαιτέρου φυσικού κάλλους περιοχή, σε υψόμετρο 220 μ., 12 χλμ. νοτιοδυτικά της Βέροιας, στη νότια όχθη του Αλιάκμονα. Η μονή εντάσσεται στον ευρύτερο χώρο της λεγόμενης «Σκήτης Βεροίας», μοναστικού κέντρου της ευρύτερης περιοχής, στον μέσο ρου του Αλιάκμονα, από τη βυζαντινή εποχή. Σύμφωνα με προφορική και γραπτή παράδοση, στην περιοχή ιδρύθηκε μονή (Αγίου Λαζάρου) ήδη από τον 9ο-10ο αιώνα, ενώ μεταξύ των πρώτων αναχωρητών της «Σκήτης» υπήρξε ο όσιος Αντώνιος ο Νέος, που έζησε στο δεύτερο μισό του 10ου ή στις αρχές του 11ου αιώνα. Σταθμούς για την ίδρυση και την ανοικοδόμηση της μονής Τιμίου Προδρόμου αποτελούν τα έτη 1326 (άφιξη Γρηγορίου Παλαμά), 1523/4 (άφιξη Διονυσίου εν Ολύμπω, ανακαίνιση αρχικού καθολικού), 1822 (πυρπόληση μονής), 1825-1835, 1856 και 1883 (φάσεις ανοικοδόμησης της μονής), 1965 και 1990-2000 (φάσεις ανακαίνισης-εξωραϊσμού της μονής). Το οικοδομικό συγκρότημα της μονής, χτισμένο σε φυσικά οχυρή θέση, έχει σε κάτοψη σχήμα επίμηκες (110 × 35 μ.) και εμβαδόν 3.000 τ.μ. περίπου. Γύρω από τρεις ανοικτούς χώρους-αυλές διατάσσονται τέσσερις ενότητες κτηρίων. Στην κεντρική αυλή τοποθετείται το νεότερο καθολικό του Τιμίου Προδρόμου, ενώ στη δυτική ο παλαιότερος ναός (σήμερα παρεκκλήσιο) της Μεταμορφώσεως του Σωτήρος, του 18ου αιώνα. Το καθολικό, τρίκλιτη βασιλική, στη σημερινή του μορφή, του 19ου αιώνα, φέρει μεταγενέστερο νάρθηκα των μέσων του 20ού αιώνα, ο οποίος ανακαινίστηκε και υπερυψώθηκε περί το 2000, όταν προστέθηκε και χαγιάτι στη δυτική του πλευρά.[1]

Το ξυλόγλυπτο τέμπλο του καθολικού

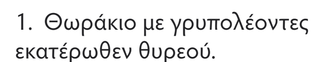
Το τέμπλο, τοποθετημένο μπροστά από το ανατολικό ζεύγος κιόνων των τοξοστοιχιών του κυρίως ναού, φράσσει όλο το πλάτος του και είναι ευθύγραμμης

κάτοψης με ελαφρώς κεκλιμένο θριγκό. Η τεχνική λάξευσης είναι μικτή: κυρίως πρόστυπο ανάγλυφο και σκαλιστό στον αέρα.[2]

Η βάση του τέμπλου αποτελείται από οκτώ θωράκια (ποδιές), τα οποία στηρίζονται σε πεσσίσκους. Τα θωράκια κοσμούνται με ταμπλώ, τα οποία ορίζονται με πλαίσιο από ανθοφόρους κλάδους. Σε κάθε ταμπλώ λαξεύονται γύρω από ελλειψοειδή μετάλλια-θυρεούς περιελισσόμενοι ανθοφόροι κλάδοι μαλακής άκανθας, στους οποίους εντάσσονται ζώα, φανταστικά και μη, γρυπολέοντες, ελάφια, ζαρκάδια (Εικ. 1), λέαινες και πουλιά. Στους θυρεούς χαράσσονται ήλιοι και τροχοί. Στους πεσσίσκους σκαλίζονται ανθοφόροι βλαστοί που ανέρχονται από ανθοδοχεία. Οι βλαστοί επιστέφονται ενίοτε με αντωπούς αετούς με ανοικτές φτερούγες, πουλιά σε εραλδική στάση που ραμφίζουν καρπούς, αετούς που ραμφίζουν φίδια (Εικ. 2).

Ακολουθεί μια στενή διακοσμητική ζώνη που επιστέφει τα θωράκια και καταλαμβάνει τα μεσοδιαστήματα των επικράνων των πεσσίσκων και η οποία φέρει ελικοειδές μοτίβο ελισσόμενου βλαστού και κυρίως περιελισσόμενους κλάδους ανθοφόρου μαλακής άκανθας. Τα επίκρανα κοσμούν ρόδακες, μπουκέτα, πουλιά και εξαπτέρυγο.

Στη συνέχεια, στα αντίστοιχα πανωθωράκια (κάτω κεταμπέδες) επαναλαμβάνονται τα βασικά μοτίβα των θωρακίων (θυρεοί και ανθοφόροι κλάδοι μαλακής άκανθας), όπου εντάσσονται ενίοτε ζώα, φανταστικά και μη, πουλιά που ραμφίζουν σταφύλι, πτηνά (πέρδικα, παγόνι) και σκηνές από την Αγία Γραφή, όπως το





1. Θωράκιο με γρυπολέοντες εκατέρωθεν θυρεού.

επεισόδιο μεταφοράς σταφυλιών από τον Λωτ (Εικ. 3), η Θυσία του Αβραάμ (Εικ. 4), η παράδοση της κεφαλής του Προδρόμου στη Σαλώμη (Εικ. 5).

Στο ύψος αυτό τοποθετούνται οι βάσεις των κιόνων που οριοθετούν τα διάστυλα, οι οποίες κοσμούνται με ανθοφόρους κλάδους, όπου εντάσσονται και πάλι θυρεοί, πουλιά, χερουβείμ, ανθρώπινες μορφές που κρατούν ενδεχομένως σφαίρα (σύμβολο του κόσμου). Πιο πάνω, οι κιονίσκοι φέρουν ανθοφόρους και καρποφόρους βλαστούς αμπέλου (Εικ. 6), που περιλαμβάνουν ακόμη, κυρίως, πουλιά, μία πτερωτή μορφή με φουστανέλα που κρατάει σταυρό και δισκοπότηρο. Οι κίονες απολήγουν σε κορινθιάζοντα κιονόκρανα. Στα διάστυλα τοποθετούνται οι οκτώ δεσποτικές εικόνες με την ακόλουθη σειρά από βορρά προς νότο: 1) ο άγιος Αντώνιος ο Νέος, 2) οι άγιοι Γρηγόριος Παλαμάς και Διονύσιος εν Ολύμπω, 3) οι άγιοι Νικόλαος και Κλήμης Αχρίδας, 4) η Παναγία βρεφοκρατούσα, 5) ο Χριστός Παντοκράτωρ, 6) ο άγιος Ιωάννης ο Πρόδρομος, 7) η Έγερση του Λαζάρου, 8) ο όσιος Θεοφάνης Νάουσας.

Οι άνω κεταμπέδες απουσιάζουν. Τα τοξωτά κεμέρια διακοσμούνται με κλάδους ανθοφόρου άκανθας, γρυπολέοντες σε εραλδική στάση εκατέρωθεν ανθοδοχείου, ανθοδοχεία ενίοτε με ραμφίζοντα πτηνά, τη Φιλοξενία του Αβραάμ (Εικ. 7), τον Μυστικό Δείπνο (Εικ. 8), δικέφαλο αετό και ζεύγη γρυπολεόντων στις γωνίες, αχιβάδα με εκφυόμενους κλάδους και ραμφίζοντα πτηνά. Η απόληξη των τόξων υπογραμμίζεται με διάτρητο υπερέχον δαντελωτό κόσμημα από εναλλασσόμενα φυλλάρια και άνθη. Στο σημείο αυτό, σε συνέχεια των κιονίσκων και



2. Λεπτομέρεια από πεσσίσκο της βάσης.



3. Το επεισόδιο μεταφοράς σταφυλιών από τον Λωτ.



4. Κάτω κεταμπές (πανωθωράκιο). Η Θυσία του Αβραάμ.



5. Κάτω κεταμπές (πανωθωράκιο). Η παράδοση της κεφαλής του Προδρόμου στη Σαλώμη.



6. Λεπτομέρεια από τον διάκοσμο κίονα.

επάνω στα κιονόκρανα των τελευταίων, πατούν μικροί πεσσίσκοι, όπου εφάπτονται ολόγλυφοι αετοί με ανοικτές φτερούγες, που πατούν σε φύλλο άκανθας. Στα κιονόκρανα σε σχήμα ανεστραμμένου τραπεζίου των πεσσίσκων αυτών πατούν ως συνέχεια κιλλίβαντες που συγκρατούν το ανώτερο τμήμα του τέμπλου, τον θριγκό (τρίτη κύρια ζώνη), ο οποίος είναι ελαφρώς κεκλιμένος (προς τον κυρίως ναό). Στα μεσοδιαστήματα εναλλάσσονται μπουκέτα από τρία ανθοφόρα κλαδιά με ανάλογου σχήματος προεξοχές (ως κιλλίβαντες) που καλύπτονται από επάλληλα φυλλάρια (Εικ. 9).

Στη συνέχεια και καθ' ύψος η καμπύλη σταφυλή σε διάτρητη τεχνική διακοσμείται με περιελισσόμενους κλάδους αμπέλου και καρπούς που ξεκινούν από την ύπτια μορφή του Ιεσσαί[3] στο κέντρο, επάνω από την Ωραία Πύλη (Εικ. 9). Εντός των καμπύλων που σχηματίζονται τοποθετούνται αδιακόσμητα δισκάρια. Ακολουθεί η ζώνη με τις εικόνες του επιστυλίου, υπό τοξοστοιχία. Τα τόξα στηρίζονται σε τριπλούς κιονίσκους, από τους οποίους ο κεντρικός είναι παχύτερος και προεξέχει ελαφρώς. Στον τελευταίο περιελίσσονται ανθοφόροι βλαστοί, ενώ οι δύο εκατέρωθεν αυτού είναι στρεπτοί. Οι κιονίσκοι πατούν σε βάσεις ανάλογες των κιλλιβάντων που στηρίζουν τον θριγκό, ενώ τα μεσοδιαστήματα κοσμούνται με ελισσόμενη μαλακή άκανθα εκατέρωθεν κεντρικού φύλλου. Τα τύμπανα κοσμούνται με χερουβείμ, ενώ τα τόξα στο εσωτερικό τους υπογραμμίζονται από δαντελωτό διάτρητο κόσμημα εν είδει αστραγάλου και άνθινες γιρλάντες, όμοιο με το αντίστοιχο στα τοξωτά κεμέρια του κατώτερου τμήματος του τέμπλου. Οι

τριγωνικές επιφάνειες επάνω από τους κιονίσκους διακοσμούνται με μπουκέτα από τρεις ανθοφόρους κλάδους.[4]

Το τέμπλο επιστέφεται από μια διάτρητη ζώνη, το λεγόμενο κλαδί, με χυμώδεις συστρεφόμενους κλάδους μαλακής άκανθας, στους οποίους κατά διαστήματα πατούν επτά ολόγλυφοι αετοί και περιστέρια με ανοικτές φτερούγες. Στην κορυφή, στο κέντρο, τοποθετείται η πυραμίδα, δηλαδή ο Εσταυρωμένος (έτος φιλοτέχνησης 1841) με τα λυπηρά. Τα τελευταία πατούν επάνω στα στόματα των δρακόντων που φυλάσσουν τον Σταυρό.[5] Η πυραμίδα με τους δράκοντες είναι επιχρωματισμένα στα ξυλόγλυπτα μέρη τους και φαίνεται να ανήκουν σε μεταγενέστερη φάση του αρχικού τέμπλου.

Το τρίλοβο υπέρθυρο της Ωραίας Πύλης κοσμείται με τη σκηνή του Ευαγγελισμού (Εικ. 8), στο κέντρο της οποίας ένσταυρο στέμμα στέφει περιστερά. Φέρεται σε δρακόμορφα υποστηρίγματα που επιστέφονται από γρυπολέοντες. Το υπέρθυρο υπογραμμίζεται στην απόληξή του από δαντελωτό κόσμημα ανάλογο των τοξωτών στοιχείων του τέμπλου. Τα αντίστοιχα τρίλοβα υπέρθυρα στα παραβήματα είναι απλούστερα και κοσμούνται με περιελισσόμενους ανθοφόρους κλάδους μαλακής άκανθας εκατέρωθεν, με ανάλογα κλαδόμορφα στηρίγματα. Το βημόθυρο στην Ωραία Πύλη διαχωρίζεται σε δύο κύρια τμήματα και πέντε ζώνες.[6] Στο ανώτερο, κύριο τμήμα, μέσα σε περιελισσόμενους βλαστούς μαλακής άκανθας εντάσσονται γρύπες σε εραλδική στάση που ραμφίζουν καρπό μαζί με άλλα πτηνά και ζώα (λέοντες). Στο δεύτερο τμήμα και στην αντίστοιχη ζώνη λαξεύονται χερουβείμ, στην τρίτη σε τέσσερις τοξωτές υποδοχές που διαχωρίζονται με κιονίσκους παριστάνονται οι μορφές του αρχαγγέλου Γαβριήλ και της Παναγίας από τον Ευαγγελισμό, που δορυφορούνται από τους προφητάνακτες Σολομώντα και Δαβίδ. Ακολουθεί η ζώνη με ελισσόμενους στροβίλους ανθοφόρου μαλακής άκανθας, ενώ στο κατώτερο τμήμα (πέμπτη ζώνη) επαναλαμβάνονται οι τοξωτές υποδοχές με τους κιονίσκους, όπου απεικονίζονται οι προφήτες Ιερεμίας, Ησαΐας, Μωυσής και Ιωήλ. Στην πρώτη και τέταρτη ζώνη υιοθετείται η τεχνική του σκαλιστού στον αέρα. Το βημόθυρο είναι επιχρωματισμένο, ενώ η αρχική ζωγραφική επιφάνεια με τις ιερές μορφές φαίνεται επίσης να έχει υποστεί ανακαίνιση-επιζωγράφηση.

Οι δεσποτικές εικόνες (οκτώ), καθώς και οι εικόνες του επιστυλίου (δεκαπέντε), που είναι σήμερα τοποθετημένες στο τέμπλο του καθολικού, χρονολογούνται κυρίως μέσα στα τρία πρώτα τέταρτα του 19ου αιώνα (1808-1874).

Το τέμπλο του καθολικού του Τιμίου Προδρόμου αποτελεί ένα εξαιρετικής τέχνης δείγμα ξυλόγλυπτου τέμπλου του πρώτου μισού του 19ου αιώνα, μοναδικό στην ευρύτερη περιοχή. Εντάσσεται στο κλίμα του «νεοελληνικού Μπαρόκ»,[7] μια τάση που κυριαρχεί και στην εκκλησιαστική ξυλογλυπτική από τα μέσα του



7. Κεμέρι. Η Φιλοξενία του Αβραάμ.



8. Υπέρθυρο Ωραίας Πύλης με τον Ευαγγελισμό και κεμέρι με τον Μυστικό Δείπνο.



9. Λεπτομέρεια του θριγκού.

18ου έως και τα μέσα του 19ου αιώνα. Κύρια χαρακτηριστικά[8] του ρεύματος αυτού, υπό την επίδραση αντίστοιχων κινημάτων της Δύσης (Μπαρόκ, 17ος αι.- διεθνές Ροκοκό, 18ος αι.), αποτελούν το έξεργο ανάγλυφο, η διάτρητη τεχνική σε ζώνες που μοιάζουν με δαντέλα, η ατέρμονη κίνηση και η γενικότερη ανησυχία, ο θρίαμβος της καμπύλης και του ελλειψοειδούς σχήματος, ο σκιοφωτισμός, ο εμπλουτισμός του εικονογραφικού λεξιλογίου και ο «φόβος του κενού». Το παλαιότερο επιστύλιο μετασχηματίζεται σε βαρύ θριγκό που αυξάνει σε ύψος και δεν έχει αποκλειστικά ευθύγραμμη κάτοψη, αλλά τεθλασμένη ή κυματοειδή. Αυτή την περίοδο προστίθενται οι αγαλματόμορφοι κιονίσκοι, με πτερόμορφες, συνήθως, μορφές σε διάφορες ζώνες.

Η ένταξη των αετών στη θέση των αγαλματόμορφων στηριγμάτων του θριγκού, καθώς και σε άλλα σημεία του τέμπλου και της διακόσμησης, αποτελούν συνήθη πρακτική προσφέροντας γενικότερα συμβολισμούς εσχατολογικού περιεχομένου.[9] Νέο στοιχείο αποτελεί επίσης την ίδια περίοδο η χρήση ποικίλων θεμάτων από το ζωικό βασίλειο (λιοντάρια, γρύπες, φίδια, πουλιά, ελάφια, αετοί), αλλά και ανθρώπινων φανταστικών, μυθολογικών ή εκχριστιανισμένων μορφών (αγγελόμορφων, αγγελικών, προφητών, ευαγγελιστών, γοργονών κ.ά.).

Τα παραδοσιακά θέματα από το φυτικό βασίλειο (άνθη, μαλακή άκανθα, άμπελος, ελισσόμενοι βλαστοί, ανθέμια) υφίστανται εξέλιξη προς το πολυπλοκότερο και ρεαλιστικότερο, με προσθήκη και νέων μοτίβων. Στους κάτω κεταμπέδες, στις ποδιές (θωράκια) και στα τοξωτά κεμέρια είναι ιδιαίτερα αγαπητή η απεικόνιση, σε πολυπρόσωπες ή μη συνθέσεις, σκηνών από την Αγία Γραφή, οι οποίες εντάσσονται μέσα σε φυτικό διάκοσμο, συνήθως χωρίς υποδήλωση χώρου. Η Θυσία[10] και η Φιλοξενία του Αβραάμ[11] αποτελούν δύο από τις δημοφιλέστερες σκηνές της Παλαιάς Διαθήκης, ενώ ο Ευαγγελισμός[12] και ο Μυστικός Δείπνος[13] ανήκουν στις συχνότερα απεικονιζόμενες σκηνές από την Καινή Διαθήκη μαζί με την Αποτομή του Προδρόμου[14] στα τέμπλα αυτής της περιόδου. Οι σκηνές από την Παλαιά Διαθήκη αποτελούν προεικονίσεις γεγονότων της Καινής Διαθήκης. Οι βιβλικές αυτές ιστορήσεις σχετίζονται κυρίως με τα πρόσωπα που απεικονίζονται στις δεσποτικές εικόνες. Στην περίπτωσή μας, η παράδοση της κεφαλής του Προδρόμου στη Σαλώμη σχετίζεται με τη δεσποτική εικόνα του Προδρόμου και της Αποτομής του, οι σκηνές της Θυσίας και της Φιλοξενίας του Αβραάμ με τον Χριστό Παντοκράτορα, ενώ ο Ευαγγελισμός, όπως και ο Μυστικός Δείπνος, τοποθετούνται επάνω από την Ωραία Πύλη με συμβολισμούς ευχαριστιακού, σωτηριολογικού και εσχατολογικού περιεχομένου, υποδηλώνοντας τον άρρηκτο δεσμό μεταξύ Παλαιάς και Καινής Διαθήκης και κατ’ επέκταση την εκπλήρωση της Θείας Οικονομίας για τη Λύτρωση.

Στο τέμπλο του καθολικού του Τιμίου Προδρόμου σκηνές από την Αγία

Γραφή απεικονίζονται και στα τοξωτά κεμέρια συνεχίζοντας την παράδοση του 18ου αιώνα.[15] Παράλληλα, το τέμπλο του καθολικού εμφανίζεται ιδιαίτερα λιτό ως προς την απεικόνιση σκηνών από την καθημερινή ζωή με υιοθέτηση και σύγχρονων ενδυματολογικών στοιχείων (κυνηγετικές, ποιμενικές, αγροτικών εργασιών κ.ά.), σε αντίθεση με ό,τι συμβαίνει στα περισσότερα ξυλόγλυπτα τέμπλα από τις αρχές του 19ου αιώνα.[16]

Το τέμπλο του καθολικού της μονής Τιμίου Προδρόμου εμφανίζει, κατά την άποψή μας, εξαιρετικές ομοιότητες, ως προς την τυπολογία, την τεχνική και τη διακόσμηση, με μια ομάδα αδημοσίευτων, εν πολλοίς, ξυλόγλυπτων τέμπλων, του πρώτου τετάρτου του 19ου αιώνα από την κεντροδυτική Μακεδονία, στην οποία εντάσσουμε το απλούστερο σε διάρθρωση και διακόσμηση τέμπλο του Αγίου Δημητρίου Βεροίας (α΄ μισό 19ου αι.),[17] τα τέμπλα της Κοίμησης στο Βελβεντό Κοζάνης (1804-1807), του καθολικού της μονής Ευαγγελισμού της Παναγίας Μπουνάσιας στην Παλιουριά Γρεβενών (1817), της Κοίμησης Σαμαρίνας Γρεβενών (δεύτερη δεκαετία 19ου αι.),[18] της Κοίμησης στον Διάκο Γρεβενών (α΄ μισό 19ου αι.).[19]

Οι ταλιαδούροι τεχνίτες των παραπάνω τέμπλων είναι συνήθως ανώνυμοι με προέλευση κυρίως την Ήπειρο αλλά και τη Δυτική Μακεδονία.[20] Η ομάδα των προαναφερθέντων τέμπλων διαφοροποιείται από μια σειρά άλλων, με χαρακτηριστικό παράδειγμα εκείνο του καθολικού της μονής Τιμίου Προδρόμου Σερρών (1801-1804), το οποίο ανήκει σε μια ομάδα τέμπλων με πλουσιότερο, αφηγηματικό διάκοσμο, που χαρακτηρίζεται από τον «φόβο του κενού»[21]. Το τέμπλο της ημαθιώτικης μονής ακολουθεί μεν τις γενικότερες τάσεις της εποχής του, ως προς τη διάρθρωση, το θεματολόγιο του διακόσμου και την τεχνική, ωστόσο διαπνέεται, όπως και τα υπόλοιπα της ομάδας στην οποία το εντάσσουμε, από μια λιτότητα και ένα μέτρο που του προσδίδουν μιαν αυστηρή μεγαλοπρέπεια. Όλα τα «δυτικότροπα» στοιχεία αφομοιώνονται και αναμειγνύονται με τα παλαιότερα βυζαντινά-πρωιμότερα μεταβυζαντινά, με τρόπο ώστε το αποτέλεσμα να είναι αμιγώς «ορθόδοξο», χωρίς την υπερβολή ανάλογων σύγχρονων έργων που συναντούμε για παράδειγμα στο Άγιον Όρος[22] και στη νησιωτική χώρα,[23] προσεγγίζοντας περισσότερο την παράδοση των ηπειρωτικών τέμπλων του δεύτερου μισού του 18ου αιώνα.[24]

Για τη χρονολόγηση του τέμπλου του καθολικού της μονής Τιμίου Προδρόμου Ημαθίας λαμβάνουμε υπόψη: 1) την ομοιότητά του ως προς την τυπολογία, την τεχνική και τον διάκοσμο με την ομάδα των τέμπλων της κεντροδυτικής Μακεδονίας που προαναφέρθηκαν και που εντάσσονται στο χρονικό διάστημα του πρώτου τετάρτου του 19ου αιώνα, 2) τον σχετικό συντηρητισμό ως προς τη διάρθρωση, την τεχνική και το θεματολόγιο, 3) το έτος φιλοτέχνησης (1808) της παλαιότερης δεσποτικής εικόνας του (Παναγία Παντάνασσα) και 4) το διάστημα

των ετών 1825-1835, κατά το οποίο συντελέστηκαν εργασίες ανοικοδόμησης της μονής μετά από την πυρπόλησή της το 1822, και το τοποθετούμε χρονικά περί το 1807 και πριν από το 1835.[25] Με φάσεις ανανέωσής του πιθανότατα, συνδέονται η πυραμίδα με τον Εσταυρωμένο (1841) και οι ακριβώς χρονολογημένες εικόνες του, των ετών 1840-1842, 1867 και 1874.

---

1. Η παρούσα μελέτη αποτελεί τμήμα της αρχαιολογικής μελέτης της γράφουσας, που εκπονήθηκε για τις ανάγκες αποκατάστασης του ξυλόγλυπτου τέμπλου του καθολικού το 2010 (βλ. Τσιλιπάκου 2010). Βλ. σχετικά Γεωργίου 2010, 1544. Για τη «Σκήτη» Βεροίας και τη μονή Τιμίου Προδρόμου βλ. ενδεικτικά *Μοναστήρι Τιμίου Προδρόμου* 1994, όπου όλη η προγενέστερη βιβλιογραφία. Οι δημοσιευμένες στο άρθρο φωτογραφίες έγιναν από τη συγγραφέα.

2. Για το τέμπλο, την τεχνική-τεχνολογία του και τις πρώτες σωστικές εργασίες, καθώς και τις προτάσεις αποκατάστασής του, βλ. Γεωργίου 2010, 1544-1547. Για την τεχνική γενικότερα του σκαλιστού στον αέρα, βλ. Στρατή 2008, 490, σημ. 14, 15, όπου σχετική προγενέστερη βιβλιογραφία.

3. Βλ. σχετικά, Τσαπαρλής 1994, 90-91 και Στρατή 2008, 484, σημ. 9.

4. Για τα μέρη του θριγκού του τέμπλου βλ. Στρατή 2008, 484, σημ. 8, 9, όπου παραδείγματα και σχετική βιβλιογραφία.

5. Για την επίστεψη των τέμπλων, το κλαδί και την εξέλιξή του βλ. Καλοκύρης 1963α, κυρίως 323-331. Τσαπαρλής 1980, 133-146. Σιούλης 2001, 229-240.

6. Για τη συγκεκριμένη διάρθρωση του βημόθυρου («συνήθη τύπου ηπειρωτικού βημοθύρου 18ου αι.») βλ. Τσαπαρλής 1994, 74-75, 86-87, ενώ για την εικονογραφία των βημόθυρων και τους βασικούς τύπους βλ. Στρατή 2008, 489, σημ. 13.

7. Σύμφωνα με τον ορισμό του Κ. Μακρή (Μακρής 1991, 1095), πρόκειται για ένα «ιδιότυπο κράμα μπαρόκ, ροκοκό και ελληνικών παραδοσιακών στοιχείων που κυριαρχεί στην Ελλάδα στις τελευταίες δεκαετίες του 18ου ως τα μέσα περίπου του 19ου αι., με ιδιαίτερη έμφαση στην εκκλησιαστική ξυλογλυπτική και στη ζωγραφική διακόσμηση παραδοσιακών σπιτιών στα δραστήρια βιοτεχνικά και μεταπρατικά κέντρα της Βόρειας και Κεντρικής Ελλάδας», αλλά και σε περιοχές εκτός της σημερινής ελληνικής επικράτειας, που εκείνη την περίοδο «χαρακτηρίζονται από έντονη ελληνική παρουσία».

8. Για τα χαρακτηριστικά της ξυλογλυπτικής αυτής της περιόδου βλ. Καλοκύρης 1963α, 339-345. Καλοκύρης 1963β, 209-216. Καλοκύρης 1980, 197-203. Μακρής 1982, 10-38. Τσαπαρλής 1994, 70-95. Νικονάνος 1996, 541-542. Στρατή 2008, 490-499.

9. Βλ. σχετικά Καλοκύρης 1963α, 329. Καλοκύρης 1963β, 194-195. Καλοκύρης 1980, 186. Τσαπαρλής 1994, 88-89. Γενικότερα για τους αγαλματόμορφους κιονίσκους βλ. Στρατή 2008, 488, σημ. 11, όπου και σχετική προγενέστερη βιβλιογραφία.

10. Βλ. ενδεικτικά τα τέμπλα του ναού της Κοίμησης στο Βελβεντό (Τσιλιπάκου 2012, 43), των καθολικών των μονών Κουτλουμουσίου (19ος αι.) και Εσφιγμένου (1813). Καλοκύρης 1963α, 330, 331. Καλοκύρης 1963β, 196, 198, 206. Καλοκύρης 1980, 187 και 189, 193-194, εικ. 85-87, όπου και άλλα παραδείγματα.

11. Βλ. για παράδειγμα τα τέμπλα των ναών Κοίμησης στο Βελβεντό (Τσιλιπάκου 2012, 43, εικ. 32. Τσιλιπάκου κ.ά. 2011, 93-102, ειδικότερα, 93-94, εικ. 14) και Κοίμησης Σαμαρίνας Γρεβενών (Τσιλιπάκου 2005α, 822. Τσιλιπάκου 2005β, 14-17), των καθολικών των μονών Ευαγγελισμού της Παναγίας Μπουνάσιας Γρεβενών (Τσιλιπάκου 1997, 794. Τσιλιπάκου 2005γ) και Τιμίου Προδρόμου Σερρών (1801-1804, Στρατή 2008, 494, εικ. 15).

12. Βλ. για παράδειγμα τα τέμπλα του καθολικού της μονής Ευαγγελισμού της Παναγίας Μπουνάσιας και του ναού της Κοίμησης Σαμαρίνας (παραπάνω, υποσημ. 11) και Τσαπαρλής 1994, 84-85, όπου παραδείγματα από ηπειρωτικά τέμπλα για την υιοθέτηση των σκηνών από την Αγία Γραφή στον διάκοσμο.

13. Βλ. για παράδειγμα τα τέμπλα του καθολικού της μονής Ευαγγελισμού της Παναγίας Μπουνάσιας, του ναού της Κοίμησης Σαμαρίνας (παραπάνω, υποσημ. 11) και Τσαπαρλής 1994, 92.

14. Βλ. για παράδειγμα τα τέμπλα των ναών Κοίμησης στο Βελβεντό (Τσιλιπάκου 2012, 43, εικ. 30) και Κοίμησης Σαμαρίνας, των καθολικών των μονών Ευαγγελισμού της Παναγίας Μπουνάσιας (παραπάνω, υποσημ. 11) και Τιμίου Προδρόμου Σερρών (Στρατή 2008, 497, εικ. 19) και Τσαπαρλής 1994, 90.

15. Βλ. για παράδειγμα το τέμπλο του καθολικού της μονής Ευαγγελισμού της Παναγίας Μπουνάσιας και Τσαπαρλής 1994, 83-85.

16. Βλ. για παράδειγμα τα τέμπλα των ναών της Κοίμησης στο Βελβεντό (Τσιλιπάκου 2012, 43, εικ. 28) και της Αγίας Παρασκευής Παλαιού Μυλοτόπου Γιαννιτσών (Μακρής 1982, 29), του Αγίου Δημητρίου Άνω Βροντούς (Στρατή 2008, 500, σημ. 34) και, εκτός Μακεδονίας, τα τέμπλα του ναού της Ύψωσης του Τιμίου Σταυρού στην περιοχή Ανεμούτσια και του καθολικού της μονής Αγίου Γερασίμου Μακρυνίτσας (1808) στο Πήλιο, του ναού της Θεοτόκου Μουρεσίου (1810), του καθολικού της μονής Εισοδίων της Θεοτόκου στο Γιροτόπι Ηπείρου, της Παντάνασσας στον Μυστρά, (Μακρής 1982, 18 και 37-38 αντίστοιχα).

17. Αδημοσίευτο. Για τον ναό βλ. Παπαζώτος 1994, 237-238.

18. Παραπάνω, υποσημ. 10, 11. Βλ. και Στρατή 2008, 501, σημ. 49.

19. Αδημοσίευτο. Βλ. σχετικά Στρατή 2008, 488, σημ. 11 και 502, σημ. 50.

20. Βλ. σχετικά Στρατή 2008, 499, σημ. 32.

21. Βλ. Στρατή 2008, ιδιαίτερα 499-503, όπου συσχετισμός του τέμπλου του καθολικού της μονής Τιμίου Προδρόμου Σερρών με ομάδα τέμπλων της Ανατολικής Μακεδονίας, του Αγίου Όρους, της Λέσβου και όμορων χωρών της Βαλκανικής (F.Y.R.O.M., Σερβία, Βουλγαρία).

22. Ως ενδεικτικά παραδείγματα αναφέρουμε τα τέμπλα του καθολικού της μονής Βατοπεδίου (1788), του Αγίου Ανδρέα Βατοπεδίου (τελευταία δεκαετία 18ου αι.), βλ. Νικονάνος 1996, 541-542, τα τέμπλα των καθολικών των μονών Γρηγορίου (18ος αι.), Δοχειαρίου (1783), Κουτλουμουσίου, Διονυσίου, του παρεκκλησίου της Άγιας Ζώνης της μονής Βατοπεδίου (19ος αι.), του καθολικού της μονής Εσφιγμένου (1813). Βλ. Καλοκύρης 1963α, 324-326, πίν. 3, εικ. Α', πίν. 4, σ. 326-327, πίν. 3, εικ. Β΄, σ. 327-332, πίν. 5, εικ. Α΄, Β΄, πίν. 7, εικ. Α΄, σ. 332-333, πίν. 7, εικ. Β΄ και πίν. 8, 334-336, πίν. 9, σ. 330-331, πίν. 6. Καλοκύρης 1963β, 186-188, πίν. 50, σ. 188-190, πίν. 51, εικ. Α΄, εικ. ι΄, σ. 190-198, πίν. 51, εικ. Β΄, πίν. 52, 53, σ. 198-200, πίν. 55, σ. 200-203, πίν. 57 και σ. 203-206, πίν. 56, εικ. ιδ΄, ιε΄ αντίστοιχα. Καλοκύρης 1980, 181-184, εικ. 78, σ. 184, εικ. 79, σ. 185-188, εικ. 80-82, σ. 189-191, εικ. 83, σ. 191-193, εικ. 84 και σ. 193-194, εικ. 85-87 αντίστοιχα. Στρατή 2008, 500-501.

23. Βλ. Καλοκύρης 1963α, 325, 328, 330. Καλοκύρης 1963β, 187, 188, 193, 196. Καλοκύρης 1980, 188. Τσαπαρλής 1994, 81-82. Στρατή 2008, 502, όπου σχετικά παραδείγματα.

24. Βλ. Τσαπαρλής 1994, 72-74, 78-79, 81-93.

25. Το έτος 1835 ολοκληρώθηκε η κατασκευή των στασιδιών του καθολικού, επί ηγουμενίας του ιερομονάχου Αγαπίου από τη σημερινή Βεργίνα («Μπάρμπες»), σύμφωνα με σχετική εγχάρακτη επιγραφή στο βόρειο τμήμα του κεντρικού κλίτους.



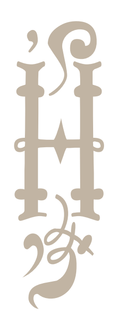
The iconostasis in the katholikon of the Timios Prodromos monastery in Imathia and 'Neohellenic Baroque' in ecclesiastical wood-carving in Central-western Macedonia during the first half of the 19th century

The iconostasis in the katholikon of the Timios Prodromos monastery in Imathia is of rectilinear plan with a slightly sloping entablature. It is executed in a mixture of techniques: mainly low relief and freely carved, while there are also some figures in the round. This wood-carved iconostasis of exquisite art, dating from the first half of the nineteenth century, is unique in the wider region. Although it belongs in the climate of 'Neohellenic Baroque' (mid-18th – mid-19th c.), following the more generalized trends of the period in terms of articulation, thematic repertoire of the decoration and technique, it is nonetheless infused with an austerity and a sense of measure that endow it with a sombre majesty, devoid of the extravagance of analogous contemporary works, as encountered, for instance, on Mount Athos and in the islands. It cleaves closer to the tradition of Mainland iconostases of the second half of the eighteenth century. In our view, it can be classed in a group of, mostly, unpublished iconostases of the first quarter of the nineteenth century, in Central-western Macedonia (of St Demetrios in Veroia [1st half of 19th c.], the Dormition of the Virgin at Velvendo, Kozani [1804-1807], the katholikon in the monastery of the Annunciation to the Virgin Bounasia at Paliouri, Grevena [1817], the Dormition of the Virgin at Samarina, Grevena [2nd decade of 19th c.] the Dormition at Diako, Grevena [1st half of 19th c.]). The craftsmen who carved these iconostases are usually anonymous, originating mainly from Epirus but also Western Macedonia. In dating the iconostasis in the katholikon of the Timios Prodromos monastery in Imathia, we take into account: 1) its similarity to the group of aforementioned iconostases, 2) the relative conservatism in its articulation, technique and thematic repertoire, 3) the year in which the earliest of its despotic icons was painted and 4) the decade 1825-1835, during which rebuilding works were carried out in the monastery, after it had been put to the torch in 1822. So, we date its installation to around 1807 and before 1835. The pyramid with the Crucified Christ (1841) and the precisely dated icons, of 1840-1842, 1867 and 1874, are most probably associated with phases of renovation of the iconostasis.

Dr Agathoniki Tsilipakou
Director of the Museum of Byzantine Culture

ΓΕΩΡΓΙΟΣ ΧΡ. ΤΣΙΓΑΡΑΣ

Το τέμπλο του ναού της Αγίας Τριάδας στη Βιέννη



Η Κοινότητα της Αγίας Τριάδας των αυστριακών υπηκόων ιδρύθηκε το 1776 με την έκδοση εγγράφου της Μαρίας Θηρεσίας, ενώ στις 29 Ιανουαρίου 1786 ο αυτοκράτορας Ιωσήφ Β΄ παραχώρησε στους Έλληνες και τους Βλάχους προνόμια για την τέλεση των λατρευτικών αναγκών τους στο κτήριο της οδού Fleischmarkt 13, το οποίο είχε αγοραστεί το 1782.[1] Η διαμόρφωση του οικοδομήματος σε ναό πραγματοποιήθηκε μετά την έκδοση του Αυλικού Διατάγματος το 1783, σύμφωνα με τα σχέδια του αρχιτέκτονα Peter Möllner.[2] Η σημερινή νεοβυζαντινού τύπου αρχιτεκτονική μορφή του ναού οφείλεται στα σχέδια του Δανού αρχιτέκτονα Θεόφιλου Χάνσεν,[3] ενώ η εσωτερική του διακόσμηση πραγματοποιήθηκε με την επιστασία του ζωγράφου Λουδοβίκου Θείρσιου[4] κατά τη διάρκεια των ανακαινιστικών εργασιών της περιόδου 1857-1858, που πραγματοποιήθηκαν με τη χορηγία του βαρώνου Σίμωνος Σίνα του νεωτέρου (Εικ. 1).[5] Το ανακαινισμένο κτήριο εγκαινιάστηκε στις 21 Δεκεμβρίου 1858 και με την ευκαιρία αυτή, εκτός των άλλων πανηγυρικών εκδηλώσεων, κυκλοφόρησαν χαλκογραφίες με θέμα το εξωτερικό και το εσωτερικό του ναού.[6]

Το τέμπλο της Αγίας Τριάδας (Εικ. 2) απεικονίζεται και στην επιχρωματισμένη χαλκογραφία της Συλλογής της Βιβλιοθήκης Βελιμέζη[7] (Εικ. 3), η οποία παρουσιάζεται για πρώτη φορά στην έκθεση του Μ.Β.Π. Το κύριο μέρος του χαρακτικού καλύπτει η απόδοση του εντυπωσιακού τέμπλου του ναού, ενώ στο κάτω μέρος του τοποθετείται συμμετρικά τρίγλωσση επιγραφή στα ελληνικά, ρουμανικά και ρωσικά: *ΠΑΝΑΓΙΑ ΤΡΙΑΣ, ΚΑΙ ΤΡΙΣΥΠΟΣΤΑΤΕ ΜΟΝΑΣ, ΡΥΣΑΙ ΠΑΘΩΝ, / ΚΙΝΔΥΝΩΝ, ΚΑΙ ΘΛΙΨΕΩΝ ΠΑΝΤΑΣ ΤΟΥΣ ΣΕ ΠΙΣΤΩΣ ΑΝΥ/ΜΝΟΥΝΤΑΣ, ΚΑΙ ΤΟΝ ΘΕΙΟΝ ΝΑΟΝ ΕΥΛΑΒΩΣ ΓΕΡΑΙΡΟΝΤΑΣ. / ΟΝ Η ΕΝ ΒΙΕΝΝΗ ΤΩΝ ΟΡΘΟΔΟΞΩΝ ΓΡΑΙΚΟΒΛΑΧΩΝ ΑΔΕΛΦΟΤΗΣ ΕΙΣ ΔΟΞΑΝ ΣΗΝ ΕΔΕΙΜΑΤΟ.* Μία ακόμη, μικρογράμματη, αφιερωτική επιγραφή υπάρχει στο κάτω μέρος του χαρακτικού: *Αὕτη ἡ εἰκὼν τοῦ Τέμπλου τῆς ἐν Βιέννῃ Ἐκκλησίας τῆς Ἁγίας Τριάδος τῶν Ὀρθοδόξων ἐχαλκοχαράχθη δι᾽ ἐξόδων τοῦ εὐγενοῦς κυρίου Σίμονος Γεωργίου Σίνα Ἄρχωντος Χοδοσίου καὶ Κισδίας πρὸς μνημόσυνον αὐτοῦ ἐν ἔτει 1822*. Επιπλέον, κάτω από την απεικόνιση του τέμπλου, αριστερά και δεξιά, διαβάζονται αντίστοιχα οι επιγραφές: *Λεοπ. Λεῖπ ἐσχδ. καὶ Ἰωσ. Ἰσγγκ. ἐχάραξε.*



1. Ο ναός της Αγίας Τριάδας στη Βιέννη.

Στα θωράκια, στο κάτω μέρος του τετράζωνου τέμπλου, εικονογραφούνται σκηνές από τον κύκλο της Παλαιάς Διαθήκης,[8] όπως η Φιλοξενία του Αβραάμ,[9] το Προπατορικό Αμάρτημα, η Έξωση των Πρωτοπλάστων από τον Παράδεισο και η Θυσία του Αβραάμ.[10] Στη δεύτερη ζώνη οι δεσποτικές εικόνες χωρίζονται μεταξύ τους από έξι κιονίσκους. Δεξιά τοποθετείται η εικόνα του Χριστού στον τύπο του Μεγάλου Αρχιερέως,[11] καθώς και η εικόνα της Στέψης της Θεοτόκου από την Αγία Τριάδα.[12] Αριστερά τοποθετείται ένθρονη η βρεφοκρατούσα Θεοτόκος, σε εικονογραφικό τύπο που συνδυάζει τον τύπο της Πλατυτέρας με αυτόν της Οδηγήτριας, και, τέλος, ο Τίμιος Πρόδρομος παριστάνεται ολόσωμος και φτερωτός.[13] Στο διάτρητο ξυλόγλυπτο βημόθυρο της Ωραίας Πύλης εικονογραφείται ο Ευαγγελισμός της Θεοτόκου (Εικ. 4),[14] στο θυρόφυλλο της πρόθεσης εικονίζεται ο αρχάγγελος Μιχαήλ στον τύπο του ψυχοπομπού[15] και στο αντίστοιχο του διακονικού ο πρωτομάρτυς Στέφανος. Στο υπέρθυρο της εισόδου της πρόθεσης απεικονίζονται οι άγιοι Αντώνιος, Νικόλαος και Σπυρίδων (Εικ. 5), ενώ στο υπέρθυρο της εισόδου στο διακονικό οι Τρεις Ιεράρχες.

Στην τρίτη εκ των κάτω ζώνη, που χωρίζεται από κιονίσκους σε επτά μέρη, απεικονίζονται οι δώδεκα προφήτες, ενώ το μέσον καταλαμβάνει, ως συνήθως, η παράσταση του Μυστικού Δείπνου (Εικ. 6), θέμα με έκδηλο ευχαριστιακό περιεχόμενο και σε εικονογραφικό τύπο που καθιέρωσε ο Λεονάρντο ντα Βίντσι.

Στην επίστεψη του τέμπλου παριστάνεται η Καθόδος του Χριστού στον Άδη, πλαισιωμένου από τα λυπηρά και επάνω από την Ανάσταση ο Εσταυρωμένος.



2. Αγία Τριάδα στη Βιέννη.
Το τέμπλο.



3. *Λεοπ. Λεϊπ ἐσχδ. καὶ Ἰωσ. Ἰσγγκ. ἐχάραξε.* Το τέμπλο του ναού της Αγίας Τριάδας στη Βιέννη. Επιχρωματισμένη χαλκογραφία, 55 × 60 εκ.1822 (Συλλογή Βιβλιοθήκης Βελιμέζη).

Το τέμπλο της Αγίας Τριάδας ανήκει από τυπολογική άποψη στον ρωσο-ουκρανικό τύπο, είναι δηλαδή ψηλό και καλύπτει τον χώρο του ιερού βήματος μέχρι την οροφή. Ωστόσο, παρατηρούνται διαφοροποιήσεις που εντοπίζονται στο γεγονός ότι δεν είναι πεντάζωνο, αλλά αποτελείται από τέσσερις ζώνες,[16] και επίσης στο χαρακτικό το τέμπλο απεικονίζεται ελαφρά διαφοροποιημένο από την


4


5


6

4. Αγία Τριάδα. Το βημόθυρο της Ωραίας Πύλης.

5. Αγία Τριάδα. Οι άγιοι Αντώνιος, Νικόλαος και Σπυρίδων στο υπέρθυρο της εισόδου της πρόθεσης.

6. Αγία Τριάδα. Ο Μυστικός Δείπνος στην τρίτη καθ' ύψος ζώνη του τέμπλου.

πραγματική του μορφή. Ενώ δηλαδή οι εικόνες του Τιμίου Προδρόμου και της Στέψης της Θεοτόκου στο τέμπλο είναι τοποθετημένες αριστερά και δεξιά στους πλάγιους επιμήκεις τοίχους και γωνιάζουν με τον υπόλοιπο κορμό, στη χαλκογραφία αποδίδονται ως ένα ενιαίο σύνολο, σε μία ευθεία. Είναι πιθανό ο χαράκτης να απέδωσε το τέμπλο σε μια ενιαία μορφή, προφανώς για αισθητικούς και τεχνικούς λόγους.

Από καλλιτεχνική άποψη ο διάκοσμος του τέμπλου ακολουθεί την τεχνοτροπία του «ορθόδοξου Μπαρόκ»,[17] είναι έργο άγνωστου μέχρι τώρα ταλιαδόρου[18], ενώ οι εικόνες είναι δυνατό να αποδοθούν στον αυστριακό ζωγράφο Anton Küchlmeister και στο καλλιτεχνικό του εργαστήριο. Ο ζωγράφος φαίνεται να κινείται με άνεση στο Μπαρόκ και έχει την ικανότητα να μεταπλάθει την ορθόδοξης θεματολογίας εικονογραφία στο τοπικό καλλιτεχνικό ιδίωμα των Ορθοδόξων στις αψβουργικές περιοχές.[19]

Τέλος, η αναγραφή του έτους 1822 στην αφιερωτική επιγραφή του χαρακτικού αποτελεί έναν terminus ante quem για τη χρονολόγηση του τέμπλου. Σύμφωνα με την επιγραφή, η χαλκογραφία είναι δωρεά του Σίμωνος Γεωργίου Σίνα και χρονολογείται στο 1822, έτος θανάτου του,[20] ωστόσο δεν καθίσταται σαφές αν το χαρακτικό παραγγέλθηκε με την ολοκλήρωση της κατασκευής του τέμπλου του ναού ή με κάποια άλλη άγνωστη προς το παρόν αφορμή. Με βάση την αναγραφή του έτους 1822 συμπεραίνεται ότι το ξυλόγλυπτο τέμπλο του ναού κατασκευάστηκε στην πρώτη εικοσαετία του 19ου αιώνα, μια περίοδο ανακαινιστικών εργασιών του ναού και δωρεών των Ελλήνων εμπόρων της Βιέννης, και αποτελεί μια ακόμη ευεργεσία της οικογένειας Σίνα στον Ελληνισμό της Βιέννης.[21]

---

1. Plöchl 1983, 50-54, 137-140.
2. Σχετικά βλ. Eggert 1966, 35.
3. Για την αρχιτεκτονική του ναού βλ. Καρδαμίτση-Αδάμη 2011, 381-396. Κασιμάτη, Πανέτσος 2014, 106-113.
4. Τσιγάρας 2015, 169-186.
5. Eggert 1966, 36, 54-55.
6. Στα εγκαίνια του ναού, το 1858, κυκλοφόρησε χαλκογραφία, προφανώς με έξοδα του βαρώνου Σίμωνα Σίνα, στην οποία απεικονίζεται το εσωτερικό του ναού. Απεικόνιση του χαρακτικού αυτού βλ. Λάιος 1972, εικ. 33. Παπαστράτου 1986, 575, εικ 1. Στην Κοινότητα της Αγίας Τριάδος φυλάσσεται και αδημοσίευτη ξύλινη μακέτα του τέμπλου.
7. Απεικόνιση του χαρακτικού βλ. Παπαστράτου 1986, 575-576, αριθ. 615. Μία ακόμη μεταξοτυπία του ίδιου αντικειμένου φυλάσσεται στην Κοινότητα της Αγίας Τριάδας Βιέννης, η οποία αφιερώθηκε από τον Ματθαίο Δ. Κοσμίδη με αφορμή τη χειροτονία του Χρυσοστόμου Τσίτερ σε επίσκοπο Θερμών (1956).
8. Για την εικονογραφία των θωρακίων βλ. Τσιγάρας 2005, 62, 198, σημ. 29.
9. Για την εικονογραφία του θέματος βλ. Τσιγάρας 2003, 83-84, όπου και η σχετική βιβλιογραφία.
10. Ό.π., 84.
11. Για την εικονογραφία του συγκεκριμένου τύπου βλ. Τσιγάρας 2005, 83. Nagy 2006, 101-107.
12. Για την εικονογραφία του θέματος ενδεικτικά βλ. Μυλωνά 2001, 247-260. Για την απόδοση του τύπου αυτού σε ορθόδοξους ναούς της Μεσευρώπης ενδεικτικά βλ. Nagy 1989, εικ. 1.
13. Τσιγάρας 2005, 68.
14. Πρόκειται για παράσταση τυπική στη θέση αυτή. Σχετικά βλ. Τσαπαρλής 1980, 150–155, και Σιούλης 2008, 121.
15. Για τον τύπο αυτό βλ. Τσιγάρας 2004, 49, όπου και η σχετική βιβλιογραφία.
16. Για τα τέμπλα αυτού του τύπου ενδεικτικά βλ. Somogyi 1970, 36-37. Nagy 1994, 15-64, 80-88, 92-95, 100-105, 108-113, 116-120, 126-129, 134-139. Nagy 2006, 56-63. Jovanović 2012.
17. Για το θέμα βλ. Τσιγάρας 2005, 171-172. Πρβλ. Medaković 1991.
18. Το τέμπλο της Αγίας Τριάδας στη Βιέννη παρουσιάζει πολλές ομοιότητες με τα τέμπλα του ελληνικού ναού της Κοίμησης της Θεοτόκου και του σερβικού ναού του Αγίου Γεωργίου στη Βουδαπέστη. Βλ. Nagy 1994, 92-95.
19. Ο ζωγράφος έχει φιλοτεχνήσει μια πολυσύνθετη εικόνα του 1795 στην οικία του εφημερίου στην Κοινότητα του Αγίου Γεωργίου Βιέννης (Τσιγάρας 2005, 115-117), ενώ έργα του σώζονται σε ορθόδοξους ναούς στην Ουγγαρία (Olbert 2009, 113-126· Nagy 1994, 49-56, 92-93, 104-105.
20. Λάιος 1972, 4, σημ. 3, σ. 53-54. Για την εμπορική δραστηριότητα της οικογένειας Σίνα βλ. Lanier 1998. Antal Deák, Lanier 2002.
21. Eggert 1966, 36.



The iconostasis in the church of the Holy Trinity, Vienna

Depicted in the coloured engraving, a gift of S. Simos in 1822 and now in the Velimezis Library Collection, is the iconostasis in the church of the Holy Trinity in Vienna, place of worship of the city's homonymous Greek Orthodox Community. The representation fills the main part of the print, while in the lower part is a trilingual inscription – in Greek Romanian and Russian – dedicated to the Holy Trinity. Visible below is the dedicatory inscription, while under the image of the iconostasis are the inscriptions referring to the engraver.

In the lowest part of this four-zone iconostasis, in the closure panels, are scenes from the Old Testament cycle. In the zone above these are the despotic icons of Christ 'Great High Priest', the Coronation of the Virgin from the Holy Trinity, the Virgin enthroned and St John the Baptist. On the wood-carved Royal Doors is the Annunciation to the Virgin, at the entrance to the prothesis is the figure of Archangel Michael and at the entrance to the diakonikon are the figures of Sts Antony, Nicholas and Spyridon, while depicted on the lintel of the diakonikon are the Three Hierarchs.

Represented in the third zone upwards are twelve prophets, while placed in the middle is the Last Supper. On the crowning course are the Descent of Christ into Hell, and the rood figures, while above is Christ Crucified.

Typologically the iconostasis is of the Russo-Ukrainian type, that is, it is high and covers the space of the holy bema up to the ceiling. In the print the iconostasis is illustrated slightly differently from its actual form.

The decoration of the iconostasis is in the 'Orthodox Baroque' style and the icons are attributed to the Austrian painter Anton Küchlmeister or his workshop. The painter moves with facility in the baroque clime and is able to remodel the Orthodox thematic repertoire and iconography in the local idiom of Orthodox Christians in Habsburg lands.

Georgios Chr. Tsigaras

Assistant Professor of Byzantine and Post-Byzantine Art History,
Democritus University of Thrace

ΑΙΜΙΛΙΑΝΟΣ ΓΚΕΚΑΣ

Το ξυλόγλυπτο τέμπλο του ναού Κοιμήσεως της Θεοτόκου στο Καστράκι



Στην ανατολική πλευρά του χωριού Καστράκι κοντά στα Μετέωρα βρίσκεται χτισμένος ο ναός της Κοιμήσεως της Θεοτόκου.[1] Πρόκειται για έναν τρίκλιτο ναό[2] με τρίπλευρη κόγχη στην ανατολική πλευρά, ξύλινη δίριχτη στέγη και τρίπλευρη στοά. Ο χώρος του διακονικού[3] δεν είναι ανοιχτός από τον κυρίως ναό και η είσοδός του γίνεται από το ιερό βήμα. Χρονολογείται, με βάση το παλαιότερο στρώμα τοιχογραφιών στο ιερό, στα μέσα του 14ου αιώνα.[4]

Το ξύλινο τέμπλο του ναού έχει τριμερή διάταξη,[5] στηρίζεται σε ποδέες με ζωγραφικά φυτικά μοτίβα, φέρει ταινίες με πρόστυπο γλυπτό διακόσμο μεταξύ των δεσποτικών εικόνων, έχει τρίλοβα ανοίγματα στα τόξα των υπερθύρων και στο επιστύλιο υπάρχει μόνο μία σειρά εικόνων που αποτελεί τη Μεγάλη Δέηση (Εικ. 1, 6). Από τα αυθεντικά του στοιχεία λείπουν το βημόθυρο και οι δεσποτικές εικόνες.[6] Επίσης δεν σώθηκε ακέραιη κτητορική επιγραφή.[7] Αποτελεί λοιπόν ένα πολύ αξιόλογο και σχεδόν ακέραιο έργο, με χαρακτηριστικά γνωρίσματα πρωιμότητας, το οποίο από απόψεως δομής ανήκει στον τύπο Α της κατάταξης του Τσαπαρλή.[8]

Το τέμπλο[9] καταλαμβάνει το ιερό βήμα και το βόρειο τμήμα που αντιστοιχεί στην πρόθεση (Εικ. 2), με αποτέλεσμα να χωρίζεται σε δύο ίσα μέρη, καθώς διακόπτεται από τον πεσσό[10] του ιερού βήματος. Και στα δύο αυτά μέρη το τέμπλο είναι επιχρυσωμένο,[11] κατακόρυφο και ισοϋψές σε όλο το πλάτος του, εκτός από τα λυπηρά.[12] Φέρει στρωτό[13] γλυπτό διάκοσμο που αναπτύσσεται σε τρεις καθ' ύψος ζώνες: α) στην κάτω ζώνη τα ξύλινα θωράκια, β) στη μεσαία οι δεσποτικές εικόνες και γ) στην επάνω η Μεγάλη Δέηση. Από τη βάση μέχρι και την απόληξη του σταυρού της επίστεψης το ύψος του τέμπλου αγγίζει τα 5 μ.

Τα θωράκια στην κάτω ζώνη είναι απλές ορθογώνιες σανίδες[14] ζωγραφισμένες με δενδρύλλια[15] (Εικ. 3). Ακολουθεί η μεσαία ζώνη με τις δεσποτικές εικόνες, οι οποίες πλαισιώνονται από απλές γλυπτές ταινίες με το επαναλαμβανόμενο μοτίβο του περιελισσόμενου βλαστού και των φύλλων άκανθας σε μαύρο φόντο (Εικ. 4). Το ανάγλυφο των διακοσμητικών ταινιών είναι ελαφρά πρόστυπο και εντελώς γραμμικό, δίνοντας την εντύπωση του σχεδόν επιπέδου. Στο βόρειο

1. Καστράκι, ναός Κοιμήσεως της Θεοτόκου. Το τέμπλο.





2. Καστράκι, ναός Κοιμήσεως της Θεοτόκου. Το βόρειο τμήμα του τέμπλου.

3. Καστράκι, ναός Κοιμήσεως της Θεοτόκου. Τα θωράκια της κάτω ζώνης του τέμπλου.



τμήμα του τέμπλου οι γλυπτές ταινίες επαναλαμβάνονται και έχουν την ίδια ροή με την προηγούμενη ζώνη του τέμπλου, όμως εδώ ο βλαστός στροβιλίζεται, όχι μόνο ανάμεσα από φύλλα άκανθας, αλλά και από ρόδακες και άλλα ανθικά κοσμήματα.[16]

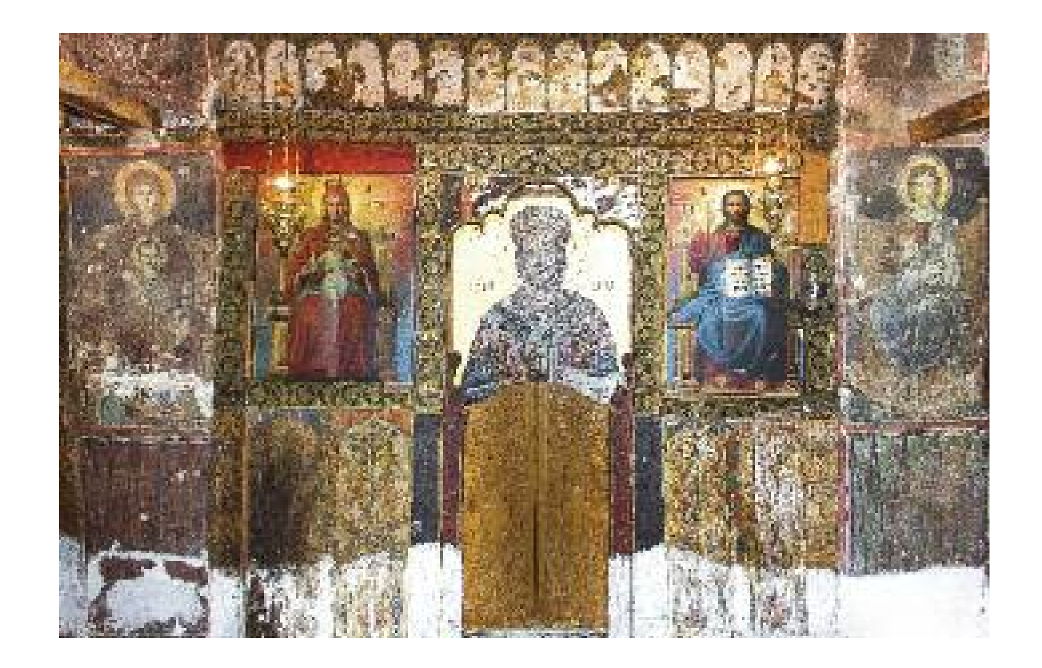
Στο κεντρικό τμήμα (ιερό βήμα) υπάρχει γραπτός διάκοσμος ενδιάμεσα από τις ταινίες. Δέκα μετάλλια με τις μορφές της Θεοτόκου βρεφοκρατούσας και προφητών,[17] τα οποία παραπέμπουν στο εικονογραφικό θέμα «Ἄνωθεν οἱ προφῆται»,[18] αναπτύσσονται στα δύο τμήματα των ταινιών, εκατέρωθεν της δεσποτικής εικόνας της Παντάνασσας (Εικ. 5). Το καθένα από αυτά αποτελείται από πέντε γραπτά μετάλλια,[19] τα οποία διαμορφώνονται εναλλάξ με τον γλυπτό διάκοσμο. Τοποθετημένα κατά μήκος της εικόνας της Θεοτόκου δίνουν ιδιαίτερη αίγλη, λαμπρύνουν το σύνολο, κεντρίζουν το ενδιαφέρον του θεατή και, παράλληλα, τονίζουν τον θεομητορικό ρόλο της Παναγίας στην Ενσάρκωση του Χριστού.

Γραπτό διάκοσμο φέρουν και τα υπέρθυρα με τα τρίλοβα[20] οξυκόρυφα τοξύλλια στα δύο ανοίγματα του ιερού (Εικ. 6). Οι «τριγωνικές» επιφάνειες που προκύπτουν από το καμπύλο σχήμα δεν φέρουν γλυπτό διάκοσμο αλλά μέσα σε αυτές έχουν ζωγραφιστεί, στο μεν κεντρικό αντικριστά ολόσωμοι άγγελοι που κρατούν στα χέρια τους εξαπτέρυγα, ενώ στο υπέρθυρο της πρόθεσης, που είναι αρκετά κατεστραμμένο, φαίνεται να εικονίζονταν δύο χερουβείμ.

Ο θριγκός της τρίτης ζώνης του τέμπλου αποτελείται από επάλληλες ανάγλυφες ταινίες με φυτικό διάκοσμο και είναι κατασκευασμένος σε ενιαίο ξύλινο φορέα. Την πρώτη ζώνη τυλίγουν περιστρεφόμενα φύλλα, πάνω από τα οποία περιελίσσεται διπλός βλαστός. Στη ζώνη των αποστολικών απεικονίζεται το τρίμορφο της Δέησης και οι μορφές των δώδεκα αποστόλων.[21] Οι μορφές είναι ημίτομες, σε στάση δέησης, μέσα σε τοξωτά διάχωρα. Μεταξύ των τόξων προβάλλουν ρόδακες και κρινάνθεμα σε βάθος βαμμένο κυανό. Τη σύνθεση επιστέφει γείσο με ρομβοειδή κοσμήματα και περιστρεφόμενα φύλλα.

Την κορύφωση του τέμπλου αποτελούν τα λυπηρά με τον Εσταυρωμένο (Εικ. 7). Στο σταυρό σώζονται υπολείμματα γραπτής διακόσμησης με τον Χριστό και τα σύμβολα των ευαγγελιστών[22] στις απολήξεις των κεραιών του σταυρού, εγγεγραμμένα σε σχήμα γλυπτού πλαισίου από κομβία. Το μοτίβο του ανάγλυφου βλαστού που στροβιλίζεται γύρω από ρόδακες εμφανίζεται και εδώ μέχρι το ύψος της οριζόντιας κεραίας. Εξωτερικά, στις τρεις απολήξεις των κεραιών, υπάρχουν εννέα ένθετα, θυσανωτά άνθη, που διατάσσονται ακτινωτά, ενώ ίδια άνθη περιορίζονται σε έξι στο κατώτερο τμήμα της κάθετης κεραίας.

Τη βάση του σταυρού αποτελούν δύο επίπεδοι σχηματοποιημένοι δελφίνες με φολιδωτό σώμα, που συγκρατούν στο ρύγχος τους τον σταυρό και με τις ουρές τους τα λυπηρά. Δεξιά και αριστερά του σταυρού τοποθετούνται ξυλόγλυπτα



4. Καστράκι, ναός Κοιμήσεως της Θεοτόκου. Οι τρεις καθ' ύψος ζώνες του κεντρικού τμήματος του τέμπλου.

πλαίσια, όπου εικονίζονται οι μορφές της Παναγίας και του αγίου Ιωάννη του Θεολόγου. Γλυπτές ταινίες με το πανομοιότυπο σχέδιο του περιελισσόμενου βλαστού υπάρχει και εδώ. Τις ολόσωμες μορφές πλαισιώνουν κίονες κοσμημένοι με φολιδωτές και ορθογώνιες εγκοπές, που απολήγουν σε κωνικούς, οξυκόρυφους σταυρούς. Το σύνολο επιστέφει αψίδωμα με ημικυκλική αχιβάδα[23] και οξυκόρυφο αέτωμα με φυτική διακόσμηση.

Το τέμπλο του Καστρακίου χαρακτηρίζουν η λιτότητα της σύνθεσης, το χαμηλό ανάγλυφο, η επανάληψη των διακοσμητικών θεμάτων, η ύπαρξη φυτικών και η απουσία ζωικών μορφών στη διακόσμηση, η έλλειψη διάτρητης τεχνικής, η μικρογραφική εκτέλεση των γραπτών μεταλλίων, οι ιχθυόσχημες μορφές των δελφίνων και η μεγάλη επίστεψη σε σχέση με το τέμπλο. Επίσης, εμφανίζει συγγένεια και συγκερασμό στοιχείων, τόσο προς παρόμοια τέμπλα γειτονικών, όσο και απομακρυσμένων περιοχών.

Υπέρθυρα με γραπτό διάκοσμο συναντούμε και στο τέμπλο του καθολικού της μονής του Αγίου Παντελεήμονος Αγιάς[24], καθώς και στο καθολικό της μονής Βαρλαάμ.[25] Μεγάλα λυπηρά έφερε και το ξυλόγλυπτο τέμπλο του Πρωτάτου.[26] Ο σταυρός της επίστεψης είναι ίδιος με αυτόν που βρίσκεται στον δισυπόστατο ναό των Αγίων Αντωνίου και Νικολάου στην Καλαμπάκα και του καθολικού της μονής Βυτουμά.[27] Στα δύο τελευταία μνημεία δεν σώζεται ολόκληρη η αρχική κατασκευή του τέμπλου. Στο μόνο που σώζεται ακέραιος ο γλυπτός διάκοσμος είναι στον ναό της Κοιμήσεως της Θεοτόκου στο Καστράκι, γεγονός που το καθιστά πολύ σημαντικό. Η ύπαρξη κοινών στοιχείων με άλλα τέμπλα της περιοχής

5. Καστράκι, ναός Κοιμήσεως της Θεοτόκου. Τα γραπτά μετάλλια του εικονογραφικού θέματος «Ἄνωθεν οἱ προφῆται» εκατέρωθεν της δεσποτικής εικόνας της Θεοτόκου.





6. Καστράκι, ναός Κοιμήσεως της Θεοτόκου. Το υπέρθυρο της Ωραίας Πύλης και τμήμα του θριγκού.

δείχνει να φιλοτεχνήθηκε από κάποιο τοπικό εργαστήριο. Εξαίρεση αποτελεί βέβαια, η μοναδική, ίσως, σωζόμενη ύπαρξη των μεταλλίων με το εικονογραφικό θέμα «Ἄνωθεν οἱ προφῆται» ως συμπλήρωμα του γλυπτού διακόσμου, θέμα που προσδίδει ιδιαίτερη σπανιότητα και αξία στο σύνολο.

Τα περισσότερα από τα χαρακτηριστικά αυτά τα συναντούμε και σε άλλα τέμπλα του 16ου ή των αρχών του 17ου αιώνα, όπως στη μονή του Αγίου Παντελεήμονος Αγιάς,[28] στο τέμπλο του Αγίου Νικολάου στο Βελβενδό,[29] στο Πρωτάτο,[30] καθώς και σε φορητή εικόνα του Γεωργίου Κλόντζα (τέλη 16ου αι.), σήμερα στο Σεράγεβο.[31] Όλα αυτά τα στοιχεία οδηγούν στη χρονολόγησή του στα τέλη του 16ου ή στον πολύ πρώιμο 17ο αιώνα.

Συμπερασματικά, το τέμπλο του ναού της Κοιμήσεως της Θεοτόκου στο Καστράκι είναι πρωτότυπο και διακρίνεται ανάμεσα στα υπόλοιπα τέμπλα της ίδιας περιόδου. Η φιλοτέχνησή του από ένα τοπικό εργαστήριο της εποχής αυξάνει τη σπουδαιότητά του και, σε συνδυασμό με τη σπανιότητα των διακοσμητικών του στοιχείων, δίνει μεγαλύτερη αξία, όχι μόνο στο ίδιο αλλά και στο ίδιο το μνημείο.

---

1. Άλλες ονομασίες του ναού είναι Τρανή Εκκλησιά ή Κελλί του Κωνστάντιου, βλ. Κοτοπούλης 1973, 227. Το μνημείο έχει υποστεί κατά καιρούς πολλές επεμβάσεις που έχουν ως αποτέλεσμα την αλλοίωση τόσο της εξωτερικής, όσο και της εσωτερικής του όψης. Οι αξιόλογες τοιχογραφίες του ναού και ο γραπτός διάκοσμος του τέμπλου έχουν υποστεί μεγάλες φθορές από τις ανακαινίσεις, τις επιζωγραφήσεις και κυρίως από την υγρασία. Ως εκ τούτου, αποτελεί κοινό τόπο από όλους η διαπίστωση πως η κατάσταση διατήρησής του χρήζει αμεσότατης προσοχής και συντήρησης.

2. Νικονάνος 1977, 383.

3. Καραγιάννη, Μαμαλούκος 2009, 101.

4. Για τη χρονολόγηση της β΄ φάσης στον 17ο αιώνα βλ. Σαμπανίκου 1997, 287.

5. Καλοκύρης 1963, 316.

6. Η απώλεια και η ανόμοια διάταξη των ξυλόγλυπτων ταινιών γύρω από τις δεσποτικές εικόνες αποτελούν ενδείξεις μερικής επανεγκατάστασης του τέμπλου.

7. Αν και υπάρχουν ισχυρές ενδείξεις ότι υπήρχαν επιγραφές στο τέμπλο, ελάχιστα σπαράγματα σώζονται· λόγω της έκτασης της φθοράς δεν στάθηκε δυνατό να αναγνωσθούν.

8. Για τη διάκριση των τέμπλων σε τρεις τύπους βλ. Τσαπαρλής 1980, 95.

9. Το υπό εξέταση τέμπλο αποτελείται από το τμήμα που αντιστοιχεί στο ιερό βήμα και το παλαιό κομμάτι της πρόθεσης. Στο τέμπλο της πρόθεσης υπάρχει μεταγενέστερη προσθήκη γραπτών σανίδων που μιμούνται τη διάταξη ενός «κανονικού» τέμπλου, πάνω από το ύψος του αυθεντικού.

10. Αποτέλεσμα του χωρίσματος από τον πεσσό είναι το κεντρικό τμήμα του τέμπλου να φέρει μόνο δύο θέσεις για δεσποτικές εικόνες, του Χριστού και της Θεοτόκου, με την εικόνα του τιμώμενου αγίου να τοποθετείται αριστερά του πεσσού, στο τμήμα της πρόθεσης. Στο συγκεκριμένο τέμπλο η Κοίμηση της Θεοτόκου, στην οποία είναι αφιερωμένος ο ναός, θεωρείται η εφέστια εικόνα.

11. Από το σύνολο του έργου έχει χαθεί το χρύσωμα στο μεγαλύτερο τμήμα της επιφάνειάς του· για το χρώμα του βάθους μόνο ελάχιστες ενδείξεις υπάρχουν.

12. Ο σταυρός, οι εκατέρωθεν εικόνες (λυπηρά) και οι δελφίνες συγκροτούν την «πυραμίδα». Τσαπαρλής 1980, 27.

13. Μακρής 1982, 9.

14. Οι σανίδες αυτές στα δύο κλίτη είναι σε μεγάλο βαθμό ασβεστωμένες.

15. Εκτός από δενδρύλλια, στη διακόσμηση των θωρακίων υπάρχουν και γεωμετρικά μοτίβα.

16. Το θέμα συναντάται μόνο πάνω από το υπέρθυρο της Ωραίας Πύλης.

17. Η σειρά των προφητών έχει ως εξής, αρχίζοντας από τη δεξιά ταινία: Ησαΐας, Ααρών, Δανιήλ, *Μ(ΗΤΗ)Ρ Θ(ΕΟ)Υ*, Μιχαίας, Γεδεών, Ιερεμίας, Ζαχαρίας, Ιεζεκιήλ και Ιωνάς (;).

18. Ο αριθμός των προφητών ποικίλλει όσον αφορά το συγκεκριμένο εικονογραφικό θέμα. Δρανδάκης 1999, 196.

19. Παρόμοιο, μεμονωμένο μετάλλιο με την κομμένη μορφή του προφήτη Αββακούμ βρίσκεται, αντίστροφα τοποθετημένο, στην ταινία κάτω από τη δεσποτική εικόνα του Χριστού.

20. Σύμφωνα με τον Τσαπαρλή, τα στοιχεία αυτά, αν και έχουν ανατολική προέλευση, δεν ήταν τελείως άγνωστα και στη βυζαντινή αρχιτεκτονική γλυπτική. Τσαπαρλής 1980, 114-115.

21. Στο επιστύλιο ο γραπτός διάκοσμος έχει στο μεγαλύτερο τμήμα του απωλεσθεί. Η προσπάθεια να αποκατασταθεί η αρχική διάταξη των μορφών στο τέμπλο οδηγεί στο συμπέρασμα ότι τα κεντρικά πρόσωπα πλαισιώνουν οι εξής απόστολοι: δίπλα στον Ιωάννη ο Παύλος, ο Ματθαίος, ο Λουκάς, ο Βαρθολομαίος και δύο αδιάγνωστοι. Αντίστοιχα, δίπλα στην Παναγία βρίσκονται ο Πέτρος, ο Ιωάννης, ο Μάρκος και τρεις αδιάγνωστοι. Η ταύτιση των μορφών οφείλεται στην ύπαρξη των αρχικών γραμμάτων των ονομάτων τους.

22. Από τα σύμβολα των ευαγγελιστών διακρίνεται καθαρά μόνο ο μόσχος του ευαγγελιστή Λουκά, που καταλαμβάνει την κάτω πλευρά της κάθετης κεραίας.

23. Το διακοσμητικό θέμα της αχιβάδας υπάρχει μόνο εδώ.

24. Σδρόλια 2013, 340.

25. Παπαναστασούλη 2013, 258.

26. Τσαπαρλής 1980, 30-31.

27. Τριβυζά 2003, 275.

28. Σδρόλια 2013, 337.

29. Τσαπαρλής 1980, 26-28.

30. Ό.π., 30-31.

31. Βοκοτόπουλος 1986, 385.



7. Καστράκι, ναός Κοιμήσεως της Θεοτόκου. Η επίστεψη του τέμπλου, με τον Εσταυρωμένο, τα λυπηρά και τους δελφίνες.



The wood-carved iconostasis in the church of the Dormition of the Virgin at Kastraki

THE THREE-AISLED CHURCH of the Dormition of the Virgin in the village of Kastraki is dated to the mid-fourteenth century, on the basis of the wall-paintings in the sanctuary. Its wooden iconostasis has a tripartite arrangement and occupies the central and the north aisle. No donor inscription has survived.

The carved decoration of the iconostasis is developed in three zones. Distinguishable, from the base upwards are: a) the lower zone with the wooden closure panels, b) the middle zone with the despotic icons, and c) the upper zone with the Great Deesis. The overall height of the iconostasis is five metres.

Noteworthy are the medallions (*tondi*) with painted decoration and the figures of the Virgin and Child and Prophets, which refer to the iconographic subject 'On High the Prophets'. These are developed in the bands on either side of the despotic icon of the Theotokos. There is painted decoration also on the lintels with the trilobe pointed archlets, of the two openings of the sanctuary.

The entablature of the third zone of the iconostasis consists of successive relief bands with vegetal decoration and is constructed as a single timber beam. Depicted in the zone of the Apostolikon are the three-figure Deesis and the figures of the Twelve Apostles. The iconostasis is crowned by the Crucifix and rood figures.

The Kastraki iconostasis is distinguished by the austerity of its synthesis, the low relief of its carving, the repetition of decorative motifs, the presence of floral and the absence of faunal figures, the lack of openwork technique, the miniaturist execution of the painting in the *tondi*, the fish-like forms of the dolphins and the large Cross crowning the whole.

Its creation by a local workshop of the period increases its importance and in combination with the rarity of its decorative elements enhances the value not only of the iconostasis but also of the monument.

Emilianos Gekas
Conservator of books and archival material

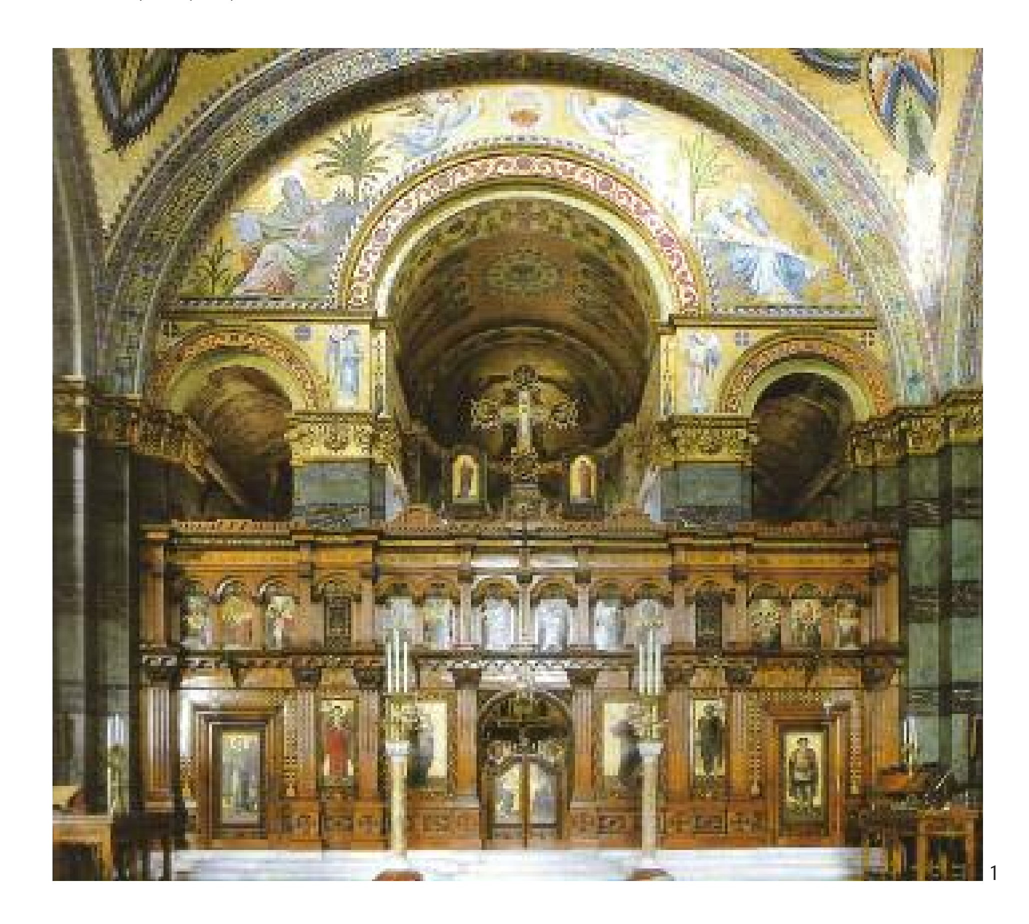
ΣΥΝΤΑΚΤΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ ΤΟΜΟΥ

Έκτυπο σχεδίου του τέμπλου της Αγίας Σοφίας στο Λονδίνο



Στη γενική συνέλευση των μελών της Αδελφότητας των Ελλήνων του Λονδίνου, το 1872, συνεστήθη επιτροπή ανέγερσης ναού αφιερωμένου στην Αγία του Θεού Σοφία, υπό την Προεδρία του Εμμανουήλ Μαυρογορδάτου. Η τελετή θεμελίωσης του ναού έγινε την 18η Ιουλίου 1877. Την 1η Ιουνίου 1879 το κτήριο του ναού ήταν έτοιμο και τελέστηκε η πρώτη Θεία Λειτουργία. Τα θυρανοίξια τελέστηκαν στις 5 Φεβρουαρίου 1882.

Ο ναός της Αγίας Σοφίας στο Λονδίνο είναι κτητορικός-συνεργατικός και διοικείται από την αδελφότητα των Ελλήνων του Λονδίνου, υπάγεται δε εκκλησιαστικώς στο Οικουμενικό Πατριαρχείο και την Ιερά Αρχιεπισκοπή Θυατείρων και Μεγάλης Βρετανίας.


1

1. Η ανατολική πλευρά του καθεδρικού ναού της Αγίας Σοφίας.

Το σημαντικότερο λειτουργικό μέρος του ναού είναι το ύψους 7,60 μ. τέμπλο (Εικ. 1), έργο των Farmer and Brindley, κατασκευασμένο από καναδική καρυδιά, ποικιλμένη με ένθετα, διαφόρων ειδών, πολύχρωμα ξύλα και σεντέφι.

Ως ενθύμιο των εγκαινίων του ναού, ο Εμμανουήλ Μαυρογορδάτος παρήγγειλε στον W. A. Weatherley ένα σχέδιο του τέμπλου (Εικ. 2) και στη συνέχεια χαρακτικά του σχεδίου αυτού τυπώθηκαν σε λευκό μεταξωτό ύφασμα ως αναμνηστικά της τελετής. Το σχέδιο δείχνει καθαρά τα λυπηρά με τον Εσταυρωμένο που τοποθετήθηκαν στην επίστεψη του τέμπλου, πάνω από την Ωραία Πύλη, με τις εικόνες της Θεοτόκου και του Παντοκράτορος εκατέρωθέν της.

Το σχέδιο του Weatherley, που δημοσιεύτηκε στο περιοδικό *The Builder* ("The Greek Church, Moscow Road, Bayswater", 1 April 1882, 388), απεικονίζει επίσης τις εικόνες του τέμπλου, που αποτελούν ένα από τα βασικά εικονογραφικά σύνολα του ναού και φιλοτεχνήθηκαν από τον καθηγητή Ludwig Thiersch (1825-1909), γιο του αρχαιολόγου και φιλέλληνα Friedrich Thiersch.

Η φωτογραφία της σ. 241 και τα αποσπάσματα από άρθρα του επισκόπου Ναζιανζού Δρος Θεοδωρήτου και της κ. Zita Konialidis περιέχονται στο: Γιώργος Κακαβάς (επιμ.), *Ελλήνων κειμήλια. Δωρεές στον καθεδρικό ναό της Αγίας Σοφίας του Λονδίνου*, κατ. έκθ., Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο, Αθήνα 2002, 24, 26 και πίν. 24, 35 και 40-41.

2. W.S. Weatherley, Το τέμπλο της Αγίας Σοφίας, Moscow Road, Λονδίνο, 1882, έκτυπο σε λευκό μετάξι, 44,5 × 47,5 εκ. (Συλλογή Βιβλιοθήκης Βελιμέζη).



2



Souvenir Print of the Holy Church of St Sophia, London, 1882

In 1872, the Brotherhood of the London Greeks commissioned the architect John Oldrid Scott to design a church in the Byzantine style, which would be consecrated to the 'Divine Wisdom of God, St Sophia'.

The church was consecrated by the Archbishop of Corfu, on 5 February 1882.

The church of St Sophia is a pious foundation administered by the Brotherhood of the London Greeks, and is under the auspices of the Ecumenical Patriarchate and the Archdiocese of Thyateira and Great Britain.

The main liturgical feature in place for the consecration of the church was the iconostasis, carved by Farmer and Brindley. The screen is approximately 7.6 m. high and is made from Canadian walnut wood, inlaid with other woods of various colours and with mother-of-pearl.

A perspective drawing of this screen by W.S. Weatherley was commissioned by Emmanuel Mavrokordato to commemorate the ceremony and engravings of this drawing were printed on white silk and given to members of the congregation as souvenirs of the occasion (one print, today in the Velimezis Library Collection, is actually presented in the Exhibition of the MBC).

Weatherley's drawing also illustrates the icons of the iconostasis, painted by Professor Ludwig Thiersch (1825-1909), son of the archaeologist and philhellene Friedrich Thiersch.

Editors' Note

Based on the articles by Bishop Theodoritos of Nazianzos PhD and by Zita Konialidis MA, included in the volume: George Kakavas (ed.), *Treasured Offerings, The legacy of the Greek Orthodox Cathedral of St Sophia, London*, Byzantine and Christian Museum, Athens, 2002.

Αρχιμ. ΔΙΟΝΥΣΙΟΣ ΛΥΚΟΓΙΑΝΝΗΣ

Τα τέμπλα του ναού του Αγίου Διονυσίου στη Ζάκυνθο



Ο ναός του Αγίου Διονυσίου στην πόλη της Ζακύνθου (Εικ. 1) υπήρξε αρχικά μετόχι της μονής των Στροφάδων και από το 1860 περίπου η έδρα και το καθολικό της παραπάνω μονής, που μετονομάστηκε σε «Μονή Στροφάδων και Αγίου Διονυσίου». Η ιστορία του παλιού μοναστηριού στο νησί Σταμφάνη, 40 ναυτικά μίλια περίπου νότια της Ζακύνθου, χάνεται στα βάθη των αιώνων με σωζόμενες αναφορές να ξεκινούν από τον 13ο αιώνα.[1]

Το 1704, ένα χρόνο μετά τη διακήρυξη της αγιότητας του Ζακύνθιου επισκόπου Αιγίνης Διονυσίου Σιγούρου (1547-1622), του οποίου το ιερό λείψανο μετά την ανακομιδή βρέθηκε άφθαρτο και τοποθετήθηκε στο καθολικό της παλιάς μονής των Στροφάδων, αφιερώθηκε στην άκρη της πόλης της Ζακύνθου ναός προς τιμήν του νέου αγίου σε κτίσματα που ανήκαν, αγοράστηκαν ή αφιερώθηκαν στη

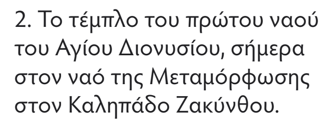


1. Ο ναός του Αγίου Διονυσίου στην πόλη της Ζακύνθου.

μονή. Η μοναδική αρχειακή μαρτυρία για την περίοδο 1704-1708 είναι ασαφής για την οικοδόμηση «ευκτήριου οίκου», ενώ η πρώτη λιθόκτιστη μονόκλιτη ξυλόστεγη βασιλική θεμελιώνεται το 1708 και ολοκληρώνεται το 1713.

Ιδιαίτερα προβληματική υπήρξε η έρευνα για το τέμπλο του πρώτου ναού, αφού και οι σωζόμενες αναφορές είναι φειδωλές. Το 1709 ξεκίνησε η χρηματοδότηση για την κατασκευή του από τον ξυλογλύπτη Νικόλαο Λαμπέτη, την οποία συνέχισε ο υιός Αναστάσιος, και το τέμπλο αποδόθηκε στην τελική του μορφή από τον Νικόλαο Λογοθέτη και τον βοηθό του Χαράλαμπο το 1752. Το 1777 είχε πουληθεί και τοποθετηθεί στον ναό της Μεταμορφώσεως του Σωτήρος στον Καληπάδο Ζακύνθου (Εικ. 2).

Η διαίρεση του τέμπλου καθ΄ ύψος είναι τριμερής, με σημαντικές ιδιαιτερότητες που το καθιστούν μοναδικό. Η κατώτερη ζώνη, με ελισσόμενους κίονες στολισμένους με φύλλα αμπέλου και καρπούς, τα ξυλόγλυπτα φυτικά μοτίβα με ελισσόμενους βλαστούς στις ποδιές και τις υποθυρίδες, ακολουθεί τη διακοσμητική σύνθεση αντίστοιχων τέμπλων εκείνης της περιόδου. Απόηχο των κρητικών τέμπλων του 17ου αιώνα αποτελεί η ζωφόρος με τις έντονα έξεργες ξυλόγλυπτες σκηνές από την Παλαιά και την Καινή Διαθήκη.[2]



2. Το τέμπλο του πρώτου ναού του Αγίου Διονυσίου, σήμερα στον ναό της Μεταμόρφωσης στον Καληπάδο Ζακύνθου.



Μοναδικοί σε σχέδιο είναι οι δύο ακραίοι κίονες που εφάπτονται στον τοίχο. Ο κύριος κορμός του κίονα κοσμείται με ελισσόμενους βλαστούς με φορά προς τα κάτω, σαν να κρέμονται από ένα μπουκέτο όρθιων και ανεστραμμένων φύλλων άκανθας, που στη μέση δένονται σφιχτά με σχοινί, με γιρλάντες από συνεχόμενα μπουκέτα ανθέων να πέφτουν κάθετα στα πλάγια και κεφαλές αγγέλων να προβάλλονται στα κιονόκρανα.

Μία ακόμη πρωτοτυπία στην όλη σύνθεση αποτελεί και η τρίτη ζώνη ή πυραμίδα, όπου έχει τοποθετηθεί το Δωδεκάορτο.[3] Δομείται αρχιτεκτονικά με μια συνεχή εναλλαγή κοίλων και κυρτών επιφανειών, που οριοθετούνται από ταινίες, ελικοειδείς βλαστούς και γιρλάντες. Το κύριο θέμα της Σταύρωσης στο κέντρο προβάλλεται έντονα μέσα σε ελλειψοειδές πλαίσιο και δεξιά και αριστερά συμμετρικά τοποθετούνται, σε δύο σειρές, ανά τρεις στην κάτω και ανά δύο στην πάνω σειρά, δέκα εικόνες σε κυκλικά πλαίσια με σκηνές από τον χριστολογικό και τον θεομητορικό κύκλο.

Η υφολογική και σχεδιαστική διαφοροποίηση των ακριανών κιόνων και η πυραμιδοειδής επίστεψη καταδεικνύουν την αισθητική αντίληψη που επικρατεί στο νησί στα μέσα του 18ου αιώνα, με το «μπαροκέτο» (barocchetto) να αντικαθιστά τη βαρύτητα του μπαρόκ ύφους και τα ξυλόγλυπτα έργα να παρουσιάζονται στους εκκλησιαστικούς χώρους με διάθεση αισθητικής απόλαυσης μάλλον και εκκοσμίκευσης, ικανοποιώντας ταυτόχρονα και τις πνευματικές ανάγκες των πιστών. Η διακοσμητική αυτή τάση ήταν φυσικό να συμπαρασύρει πολλές φορές και την εικονογράφηση των ναών, προσθέτοντας ζωγραφικά έργα με την τεχνική του λαδιού, που αντικαθιστούν τις μεταβυζαντινές αγιογραφίες με αυγοτέμπερα, παραγνωρίζοντας συνήθως τους θεολογικούς συμβολισμούς και το περιεχόμενο της παραδοσιακής ορθόδοξης εικονογραφίας. Είναι χαρακτηριστική και η αλλαγή της ορολογίας αυτή την εποχή, όπου το εικονοστάσιο ή τέμπλο αντικαθίσταται από τη λέξη «φατσάδα» υποδηλώνοντας την εκκοσμικευμένη έννοια της πρόσοψης ενός σκηνικού.

Την αρμονική αυτή εικονογραφική συνύπαρξη διαφορετικών τεχνικών και υφολογικών απεικονίσεων βλέπουμε στο συγκεκριμένο τέμπλο με τις αρχικές υποθυρίδες των αρχών του 18ου αιώνα και τις μεταγενέστερες δεσποτικές εικόνες του 1787, ζωγραφισμένες με αυγοτέμπερα, τις εικόνες των θωρακίων και της επίστεψης, που αποδίδουμε στους Δοξαράδες,[4] αποδοσμένες με λάδι ή μεικτή τεχνική, και τις θύρες του βήματος ζωγραφισμένες σε μουσαμά με λινέλαιο, κολλημένες σε ξύλο.

Το τέμπλο του δεύτερου ναού (Εικ. 3) είναι η απόδειξη αυτής της αισθητικής και καλλιτεχνικής μεταμόρφωσης που εξέφραζε τις αντιλήψεις της επικρατούσας αριστοκρατικής και ανερχόμενης αστικής τάξης, που τόσο πολύ θεωρητικά και



3

3. Το τέμπλο του δεύτερου ναού του Αγίου Διονυσίου.



4

4. Το σημερινό τέμπλο του δεύτερου ναού του Αγίου Διονυσίου.

πρακτικά είχε υποστηρίξει ο Παναγιώτης Δοξαράς. Σκαλισμένο κατά το διάστημα 1775-1778 από τον Αναστάσιο Μπάστα έρχεται σε ρήξη με την παραδοσιακή δομή και την εικονογραφική διάταξη που επικρατούσε και επιβραβεύει τον μαθητή του Νικολάου Δοξαρά, ιερέα Νικόλαο Κουτούζη, ο οποίος ανέλαβε εξ ολοκλήρου τη ζωγραφική διακόσμηση του νέου τέμπλου, καθιερώνοντας νέα εικονογραφικά πρότυπα και καινοτόμες ξυλόγλυπτες συνθέσεις για τα δεδομένα της Ζακύνθου. Ο ταλαντούχος, με ζωγραφικές σπουδές στη Βενετία ιερέας είχε από το 1766 ζωγραφίσει στον ναό του Αγίου Διονυσίου την περίφημη λιτανεία του ιερού λειψάνου στην πόλη της Ζακύνθου[5] και νωρίτερα τη μορφή του αγίου στη λειψανοθήκη του[6]. Ζωγράφισε επίσης στο τέλος του 18ου αιώνα και ελαιογραφίες στους επιμήκεις τοίχους του ναού.[7] Ήταν ο αποκλειστικός ζωγράφος του δεύτερου ναού του Αγίου Διονυσίου, εκπροσωπώντας τις αισθητικές αντιλήψεις της δυτικής τέχνης και ζωγραφίζοντας είτε στο ξύλο είτε σε μουσαμά με λινέλαιο.

Η πρώτη και η δεύτερη ζώνη περιλαμβάνουν πάμπολλους ραβδωτούς κορινθιακούς κίονες πάνω σε βάθρα, λεπτεπίλεπτα ροκοκό σκαλίσματα στις ποδιές με ελισσόμενους φυτικούς βλαστούς, έλικες, ρόδακες και ροκάλια. Άνθινες γιρλάντες περιτρέχουν τις υποθυρίδες, διαπλεκόμενες με επιχρυσωμένες φυλλοφόρες λωρίδες σε επάργυρο βάθος.

Η καινοτόμος ζώνη του Δωδεκαόρτου αντικαθίσταται από επτά ημικυκλικές κόγχες, μέσα στις οποίες τοποθετήθηκαν ζωγραφισμένες με λάδι, απευθείας σε



5. Σχέδιο της τελικής μορφής του σημερινού τέμπλου του δεύτερου ναού, από τον αρχιτέκτονα Ευστάθιο Στίκα το 1935.

ξύλινες επίπεδες επιφάνειες κομμένες στα περιγράμματα, οι μορφές ολόσωμων προφητών, ευαγγελιστών και του Χριστού.[8] Τα ξύλινα ομοιώματα των ιερών μορφών, που έμοιαζαν με αγάλματα, πατούσαν σε εναλλάξ προεξέχουσες οξυκόρυφες πολυγωνικές ή με πτυχώσεις βάσεις και στέφονταν, πάλι εναλλάξ, από οριζόντιες γιρλάντες και αχιβάδες. Η όλη σύνθεση του τέμπλου δημιουργούσε την εντύπωση μιας «φατσάδας», πρόσοψης δηλαδή ενός σκηνικού ρωμαϊκού θεάτρου.

Οι μορφές του Εσταυρωμένου, της Θεοτόκου και του αγίου Ιωάννη του Θεολόγου στην τρίτη ζώνη τοποθετούνται ανάμεσα σε ανθοφόρες γιρλάντες, ελικοειδείς βλαστούς, που κάποιες φόρες κατέληγαν σε «κέρας της Αμάλθειας», και έρχονται να υπενθυμίσουν στον πιστό τον χριστιανικό προσανατολισμό της κατασκευής, που κοιτάζοντας το τέμπλο θα χανόταν στην καθ' ύψος μνημειώδη μεγαλοπρέπειά του.

Το τρίτο κατά σειρά και σημερινό τέμπλο (Εικ. 4) ακολουθεί την ιστορική πορεία ενός πολύπαθου από σεισμούς χώρου. Στην τελική του μορφή αποτυπώθηκε από τον αρχιτέκτονα Ευστάθιο Στίκα το 1935 (Εικ. 5) με επιβλέποντα τον ακαδημαϊκό Αναστάσιο Ορλάνδο για την τρίκλιτη από ενισχυμένο μπετόν μνημειακή βασιλική, που ο τελευταίος σχεδίασε στα πρότυπα των αντίστοιχων παλαιοχριστιανικών. Να σημειωθεί ότι έντονος υπήρξε ο προβληματισμός για τον αριθμό των θυρών που θα είχε το τέμπλο. Ο Αν. Ορλάνδος επέμενε στις τρεις θύρες και οι Ζακύνθιοι σε πέντε. Ο Ε. Στίκας αναγκάστηκε το 1937 να προτείνει προς



6

6. Σχέδιο του αρχιτέκτονα Ευστάθιου Στίκα για το σημερινό τέμπλο, με πέντε ανοίγματα θυρών.

έγκριση και δεύτερο σχέδιο με πέντε ανοίγματα θυρών.[9] Το συγκεκριμένο σχέδιο βρίσκεται σήμερα στην κατοχή της οικογένειας Ανδραβιδιώτη (Εικ. 6). Τελικά, επικράτησε το αρχικό σχέδιο με τις τρεις θύρες.[10]

Με απευθείας ανάθεση και μετά από επίμονη στάση των αρχών του νησιού, οι Ζακύνθιοι ξυλογλύπτες Νικόλαος Ανδραβιδιώτης και Αντώνιος Κεφαλλωνίτης[11] επιλέγονται και ξεκινούν το 1940 το σκάλισμα του τέμπλου, το οποίο ήταν έτοιμο στα εγκαίνια του ναού το 1948. Η Επιτροπή για την ανοικοδόμηση του ναού με επιστολή της αναφέρει ότι, επειδή οι αντιλήψεις του τόπου θέλουν το τέμπλο να χρυσωθεί,[12] οι Ζακύνθιοι ξυλογλύπτες προτείνουν ως ξύλο για σκάλισμα το «τσίρμολο» και το «λάρζο» για τον σκελετό.[13] Η ξυλεία προήλθε από το χωριό Villach της Αυστρίας και φορτώθηκε στο ατμόπλοιο «Beograd» στην Τεργέστη στις 14 Σεπτεμβρίου 1937.

Οι τεχνίτες εφάρμοσαν σχεδόν όλες τις τεχνικές: τη διάτρητη, την επιπεδόγλυφη, την διπλεπίπεδη, παίζοντας με τις φωτοσκιάσεις, δίνοντας την αίσθηση του βάθους και κάνοντας ανάλαφρη τη βαριά ξύλινη κατασκευή.

Το τέμπλο ακολουθεί τον νεοβυζαντινισμό της αρχιτεκτονικής του ναού με αναμνήσεις νεοκλασικιστικές. Το μεγαλόπρεπο πρόπυλο της Ωραίας Πύλης δίνει μνημειώδη χαρακτήρα στην όλη σύνθεση. Τα διακοσμητικά στοιχεία, η ελικοειδής κληματίδα με ζωόμορφες παραστάσεις σε κάθε σπείρα και φυλλοφόρο ισοσκελή σταυρό, τα έντονα έξεργα κομβία με φυλλοφόρους σταυρούς,

τα γεωμετρικά σύμβολα, τα παγόνια, τα περιστέρια, και διάφορα μυθολογικά πτηνά, τα διαφόρων ειδών κιονόκρανα, αντίγραφα του ναού του Αγίου Βιταλίου στη Ραβέννα ή του Αγίου Δημητρίου στη Θεσσαλονίκη, αντανακλούν τις ενθουσιαστικές τάσεις από τις ανακαλύψεις των παλαιοχριστιανικών βασιλικών αλλά και τη στροφή της γενιάς του ᾿30 στις ρίζες της ελληνορθόδοξης παράδοσης.

Η Ζάκυνθος μετά την πτώση της Γαληνοτάτης Δημοκρατίας της Βενετίας το 1797 και ιδιαίτερα μετά την ενσωμάτωση το 1864 στο ελληνικό κράτος, άρχισε σιγά σιγά να στρέφεται προς την Ανατολή, σε μια προσπάθεια να συνταιριάξει την από αιώνων πολιτισμική κληρονομιά της Δύσης. Είναι χαρακτηριστική η επιθυμία της Επιτροπής για την ανοικοδόμηση του ναού το 1933, όταν καλεί τον Ορλάνδο να μελετήσει μεταξύ άλλων τις λεπτομέρειες κατασκευής του τέμπλου, ευελπιστώντας «κατὰ τὸ ὑπόδειγμα Φανερωμένης»…[14]

---

1. Ενδεικτικά, συγκεντρωμένη βιβλιογραφία για την ιστορία της μονής και πρωτοδημοσιευμένες αρχειακές μαρτυρίες για την κατασκευή και διακόσμηση των τριών ναών του Αγίου Διονυσίου, βλ. Λυκογιάννης 2016.
2. Ρηγόπουλος 2006, 520-532.
3. Ό.π., 532-554.
4. Λυκογιάννης 2016 56-76.
5. Μυλωνά 2011, 92-94.
6. Λυκογιάννης 2003, 211.
7. Μυλωνά 2011, 162-164, 173-174, 189-190, 197, 230-241.
8. Ό.π., 94-96.
9. Όπως έχει αναφερθεί, στη μελέτη μας για τον ναό του Αγίου Διονυσίου υπάρχουν όλες οι συναφείς παραπομπές στα αρχειακά τεκμήρια.
10. Το σχέδιο με την υπογραφή του Ε. Στίκα έχει ημερομηνία θεώρησης 21 Νοεμβρίου 1935 και βρίσκεται στην κατοχή της οικογένειας Κεφαλλωνίτη-Κουρελή.
11. Κονόμος 1984, 27-31. Κονόμος 1989, 72-75.
12. Η επιχρύσωση έγινε επί αρχιερατείας του Μητροπολίτη Ζακύνθου Χρυσοστόμου Β΄ Συνετού το 2000, με δωρεά της οικογένειας Καρρέρ.
13. Η λάρικα και το τσίρμολο, που εισάγονταν από τα λιμάνια της βόρειας Αδριατικής, μαζί με το κυπαρίσσι, χρησιμοποιούνταν από αιώνες στο νησί για ξυλογλυπτικές εργασίες.
14. Το πριν την καταστροφή του 1953 τέμπλο του ναού της Φανερωμένης στην πόλη της Ζακύνθου ήταν έργο του κρητικού ξυλογλύπτη Μανιού Μαγκανιάρη το 1659. Βλ. ενδεικτικά Μαρίνου 2000.



The iconostases in the church of St Dionysios in Zakynthos

THE CHURCH OF ST DIONYSIOS in the town of Zakynthos was initially a dependency (*metochi*) of the Strophades monastery. Around 1860 it became the seat and katholikon of this monastic foundation, which was renamed 'Monastery of Strophades and St Dionysios'. From the eighteenth to the twentieth century at least three churches were erected on about the same site. The first church, of 1708, and the second, of 1764, were stone-built in the form of a single-aisle basilica with timber roof. The third church, which stands today, is of reinforced concrete. Construction commenced in 1910 and it was consecrated in 1948. The church was designed by the architect and academician Anastasios Orlandos, with civil engineer the academician Perikles Paraskevopoulos.

The iconostases and the interior decoration reflected the aesthetic trends of their time. The original iconostasis, of the first half of the eighteenth century, was innovative in that the Dodecaorton was placed on the pyramidal crowning course, within rococo carvings, harmoniously attuned to the baroque style of the rest of the construction. The second iconostasis, carved in 1775, expresses the decadent echo of the *barocchetto* period, with an air of the imminent Neoclassicism. With its upper zones adorned with oil-paintings by Koutouzis, as an ensemble it disrupts its relationship with Orthodox artistic tradition. The iconostasis of the present church, designed in its final form in 1935 by E. Stikas, under the supervision of Orlandos, follows the current of Neobyzantinism, with Neoclassicist memories.

The translation to the church of the holy imperishable Relic of the Protector and Patron Saint of Zakynthos since 1717, the political, social and economic differentiations of the island's population, as well as technological progress during the preceding three centuries, were imprinted in the construction and decoration of the churches of St Dionysios, preserving for us precious artworks which, through their aesthetic, resonate the life of local society in all its aspects.

Archimandrite Dionysios Lykogiannis
Preacher of the Holy Metropolis of Zakynthos

ΑΝΔΡΟΜΑΧΗ ΚΑΤΣΕΛΑΚΗ

Βημόθυρα της Συλλογής Βελιμέζη

Βημόθυρο με παράσταση Ευαγγελισμού, προφήτες και αγίους

1,65 × 0,60 μ.
Ξυλόγλυπτο-αυγοτέμπερα
Τέλη 18ου αι.



Από τους πρώτους χριστιανικούς χρόνους κυρίαρχη είναι η ιδέα ότι τον ναό απαρτίζουν ο γήινος κόσμος, που αντιστοιχεί στον κυρίως ναό όπου στέκονται οι πιστοί, και στον ουράνιο, που χωρικά αντιστοιχεί στο ιερό βήμα, όπου συντελείται το μυστήριο της Θείας Ευχαριστίας και η πρόσβαση επιτρέπεται μόνο στους ιερείς. Νοητό αλλά και φυσικό μεταξύ τους όριο αποτελεί το φράγμα. Την πρόσβαση από τον έναν χώρο στον άλλο εξασφαλίζουν τα βημόθυρα, τα οποία σύμφωνα και με τις ανάγκες της λειτουργίας είναι τουλάχιστον δύο σε κάθε ναό, ένα στην κεντρική είσοδο και ένα στη βόρεια που οδηγεί στην πρόθεση.[1] Ενίοτε και σύμφωνα με το μέγεθος του ναού ενδέχεται να υπάρχουν περισσότερα, για παράδειγμα στο άνοιγμα του διακονικού, στο νότιο τμήμα του ναού. Κατά τους πρώτους χριστιανικούς αιώνες, και συγκεκριμένα από το 4ο έως τον 9ο, τα ανοίγματα του τέμπλου έκλειναν συνήθως με καταπετάσματα αντί κιγκλίδων ή θυρών. Η πρακτική των βημοθύρων φαίνεται να εισάγεται το 10ο αιώνα και να αποκτά σχετική διάδοση από τον 11ο-12ο αιώνα και εξής, οπότε χρονολογούνται και τα παλαιότερα γνωστά σωζόμενα δείγματα.[2]

Σε αντίθεση με το τέμπλο, για την κατασκευή του οποίου τα υλικά δόμησης αλλάζουν από εποχή σε εποχή (μάρμαρο, μέταλλο, ξύλο, πολύτιμα υλικά κτλ.) ,[3] για τα βημόθυρα φαίνεται ότι η χρήση του ξύλου καθιερώνεται εξαρχής, προκειμένου να είναι ελαφρά και εύχρηστα. Ωστόσο και τα βημόθυρα, ως προς τη μορφολογία και την οργάνωσή τους, ιδιαίτερα κατά τους υστεροβυζαντινούς χρόνους, παρακολουθούν τη διαμόρφωση και το ύφος των τέμπλων για τα οποία προορίζονται. Καθοριστικός παράγοντας για την εξέλιξη του βημόθυρου αποτελεί από τον 15ο αιώνα και εξής η εισαγωγή και η ανάπτυξη της ξυλογλυπτικής, με αποτέλεσμα η μορφή τους να γίνει πιο σύνθετη και πολύπλοκη.

Τα βημόθυρα, εκτός από την πρακτική τους χρήση, εμπεριέχουν ιδιαίτερους συμβολισμούς και έντονο δογματικό και σωτηριολογικό περιεχόμενο, σύμφωνα και με το ευαγγελικό χωρίο του Ιωάννη·[4] για τον λόγο αυτό εξαρχής συνδέονται άμεσα με τη λειτουργική ζωή της Εκκλησίας.[5] Πράγματι, από τα βημόθυρα μόνον ο ιερέας έχει τη δυνατότητα να περάσει και μάλιστα σε συγκεκριμένες στιγμές της λειτουργίας. Ο σημαίνων ρόλος τους, καθώς συμβολίζουν τις Πύλες στη Βασιλεία του Ουρανού, καθόρισε και την εικονογραφία τους, η οποία παραμένει διαχρονικά σταθερή με παραλλαγές που εντοπίζονται περισσότερο στην οργάνωση και στη διάταξη των θεμάτων,[6] αλλά και στον συνδυασμό του διακόσμου, γραπτού και ξυλόγλυπτου. Έτσι ιδιαίτερη προτίμηση διαπιστώνεται στις μορφές αυτές που προανήγγειλαν τη Βασιλεία του Θεού, όπως για παράδειγμα οι προφήτες και οι πατέρες της Εκκλησίας.[7] Εξέχουσα θέση ωστόσο κατέχει ο Ευαγγελισμός, παράσταση που συνδέεται κατεξοχήν με την Ενσάρκωση και απαντά σταθερά από τον 12ο αιώνα και εξής στην εικονογραφία των βημόθυρων,[8] όπως μαρτυρούν και τα σχετικά παραδείγματα,[9] τα οποία ωστόσο αντανακλούν μια διαμορφωμένη από παλαιότερα εικονογραφική οργάνωση. Εξάλλου, και η Παναγία στην ορθόδοξη γραμματεία αναφέρεται συχνά ως η «Πύλη», διά μέσου της οποίας πραγματώθηκε η Ενσάρκωση του Θείου Λόγου, είναι επομένως η απαρχή της σωτηρίας του ανθρώπου.[10]

Το εντυπωσιακό ζεύγος βημόθυρων της Συλλογής Βελιμέζη-Μακρή-Μαργαρίτη, σήμερα στο Ίδρυμα Αικατερίνης Λασκαρίδη, με τη διμερή διάταξη του γραπτού διακόσμου και την κυριαρχία του ξυλόγλυπτου στο σώμα τους, εντάσσεται στην κατηγορία Ε6, σύμφωνα με την κατάταξη της Παπαδημητρίου.[11] Το βημόθυρο έχει τοξωτή απόληξη χαμηλής καμπυλότητας με πλούσια φυτική διακόσμηση από σαρκώδη φύλλα άκανθας, που αποδίδεται με τη διάτρητη τεχνική, και στριφτό, πολύχρωμο διαχωριστικό σταθμό.

Κάτω από τον ξυλόγλυπτο διάκοσμο της κορυφής τοποθετείται ο γραπτός διάκοσμος, με το καθιερωμένο θέμα του Ευαγγελισμού σε τοξωτά διάχωρα. Μπροστά από πλούσιο αρχιτεκτονικό βάθος και κάτω από ευρύ τόξο, στέκονται ορθόκορμοι αριστερά ο άγγελος με πολύτιμη χρυσοκέντητη φορεσιά και απλωμένες τις φτερούγες και δεξιά η Παναγία, σεμνή και ευγενική, που αποδέχεται με δέος και έκπληξη το θείο θέλημα. Οι δύο μορφές, μία σε κάθε φύλλο, συγκλίνουν στο κέντρο της σύνθεσης. Την παράσταση κλείνουν ορθόκορμοι οι προφητάνακτες Δαβίδ και Σολομών, δεξιά και αριστερά αντίστοιχα, που στέκονται επίσης κάτω από τόξα και αποδίδονται σε μικρότερη από τις κύριες μορφές κλίμακα, στοιχείο χαρακτηριστικό της παραλλαγής αυτής που απαντά κυρίως στην καλλιτεχνική παραγωγή ηπειρωτικών εργαστηρίων του 17ου-18ου αιώνα.[12]

Στο κατώτερο τμήμα, κάτω από ανάγλυφα τόξα που στηρίζονται σε στρεπτούς κίονες, τέσσερις πατέρες της Εκκλησίας με βαρύτιμα ιερατικά άμφια στέκονται σε αυστηρά μετωπική στάση, ρυθμικά παρατεταγμένοι. Ιδιαίτερη εντύπωση προκαλούν τα ψηλά γοτθικής καταγωγής τόξα που επιστέφουν τις αψίδες, στο κατώτερο μέρος των οποίων τοποθετείται αγγείο με σφαιρικό σώμα από όπου εκφύεται βλαστός με φύλλα φοινικιάς.



Το περίτεχνο ξυλόγλυπτο με τον φυτικό κυρίως διάκοσμο, διάτρητο στο ανώτερο τμήμα, που απολήγει σε κυκλικό κόσμημα εμπνευσμένο από την τέχνη της μικροτεχνίας, όπως τα πολύτιμα αρχιερατικά εγκόλπια, σε συνδυασμό με τα τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά της ζωγραφικής, προσγράφουν τα βημόθυρα της Συλλογής Μακρή-Μαργαρίτη σε αξιόλογο μακεδονικό εργαστήριο του τέλους του 18ου αιώνα.

Αναλογίες κυρίως στη γενική διευθέτηση και οργάνωση των επιφανειών, αλλά και στο μοτίβο των οξυκόρυφων επιστέψεων, εντοπίζουμε σε βημόθυρα του ελλαδικού χώρου, όπως το βημόθυρο, έργο του Ιωάννη Τλήμονα (1672), σήμερα στο Μουσείο της Ιεράς Μητροπόλεως Καρδίτσας,[13] αυτό στον ναό της Γεννήσεως του Χριστού στο Κάστρο της Σκιάθου (1695),[14] αυτό στον ναό της Ζωοδόχου Πηγής στα Άγραφα (18ος αι.)[15] και το βημόθυρο από την αθωνική μονή Σίμωνος Πέτρα (1760).[16] Από τα παραπάνω βημόθυρα ωστόσο το βημόθυρο που εξετάζουμε διαφοροποιείται, καθώς ο ξυλόγλυπτος διάκοσμος είναι στο σύνολό του πιο απλός ως προς την εικονογραφία του και περιορίζεται μόνο σε φυτικά μοτίβα, αφού παραλείπονται τα ζώομορφα θέματα, όπως το φίδι, τα πουλιά και οι δράκοι,[17] ενώ και ο στριφτός σταθμός δεν παρακολουθεί τη συνήθη πολύπλοκη και σύνθετη μορφολογία των παραδειγμάτων της παραλλαγής αυτής.[18] Ιδιαίτερη ωστόσο συνάφεια κυρίως ως προς το είδος του ξυλόγλυπτου διακόσμου εντοπίζουμε σε ευάριθμη σειρά έργων, όπως το βημόθυρο στη μονή Βελλάς (τέλος 17ου αι.),[19] αυτό στον ναό της Κοίμησης της Θεοτόκου στη μονή Rozhen της Βουλγαρίας (1732)[20] και το βημόθυρ στη μονή της Παναγίας στην Κάτω Βίτσα Ζαγορίου, έργο των Ευσταθίου και Νικολάου (1739).[21]



Βημόθυρο με παράσταση Ευαγγελισμού

1,65 × 0,60 μ.
Ξυλόγλυπτο-αυγοτέμπερα
18ος αι.

Το δεύτερο ζεύγος βημόθυρων της Συλλογής Βελιμέζη-Μακρή-Μαργαρίτη, σήμερα στο Ίδρυμα Αικατερίνης Λασκαρίδη, διατηρείται σε μέτρια κατάσταση, με την αποσπασματικά σωζόμενη γραπτή παράσταση του Ευαγγελισμού να καταλαμβάνει όλη την επιφάνεια.

Το βημόθυρο έχει γραπτό διάκοσμο, ξυλόγλυπτη απόληξη διπλής καμπυλότητας με οξεία κορύφωση και σταθμό με φυτικό κόσμημα και ανήκει στον τύπο Δ΄, σύμφωνα και με την κατάταξη της Παπαδημητρίου, και μάλιστα στην πρώτη παραλλαγή (Δ1), η οποία περιλαμβάνει ένα μόνο γνωστό έως τώρα παράδειγμα,[22] καθώς ο Ευαγγελισμός είναι το μοναδικό γραπτό θέμα.[23]

Στο αριστερό φύλλο, μπροστά από κτήριο με μονόριχτη στέγη και επιμήκη τοξωτά ανοίγματα,[24] εικονίζεται ο αρχάγγελος Γαβριήλ να κατευθύνεται προς τη Μαρία με ανοιχτό διασκελισμό. Φοράει σκουρογάλανο χιτώνα και κατακόκκινο ιμάτιο και κρατάει στο αριστερό χέρι κρίνο που τείνει προς την Παρθένο.[25] Αντίστοιχα δεξιά εικονίζεται η Παναγία, από την οποία διακρίνεται μικρό μόνο τμήμα της ορθόκορμης μορφής, η οποία με τη χαρακτηριστική χειρονομία, δηλωτική της έκπληξης και του θάμβους, συναινεί στη θεία βούληση.[26]

Η οργάνωση του βημόθυρου με τον λιτό ξυλόγλυπτο διάκοσμο παρουσιάζει αναλογίες με έργα του ελλαδικού και του ευρύτερου βαλκανικού χώρου, όπως το βημόθυρο στην αγιορειτική μονή Βατοπεδίου (16ος-17ος αι.), έργο πιθανώς καστοριανού εργαστηρίου, και αυτό στο Αρχαιολογικό Μουσείο Nesebar της Βουλγαρίας (18ος αι.).[27] Τεχνοτροπικά ωστόσο η πλατιά μορφή του αρχαγγέλου με το μνημειακό παράστημα, την επίσημη στάση και το σοβαρό βλέμμα έχει συνάφεια με το βημόθυρο, σήμερα στο Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού στη Θεσσαλονίκη (τέλος 16ου-αρχές 17ου αι.).[28]

Το ζεύγος βημόθυρων που εξετάζουμε, παρά τις εκτεταμένες φθορές, παρουσιάζει ενδιαφέρον, καθώς υποδεικνύει ζωγράφο με στέρεη παιδεία, ο οποίος δραστηριοποιείται στον ελλαδικό χώρο κατά τον 18ο αιώνα, ενώ προσθέτει ένα ακόμα έργο στη σπάνια παραλλαγή που ακολουθεί.

---

1. Γενικά για τα βημόθυρα βλ. Chatzidakis 1973, 325-353. Chatzidakis 1979, 333-366. Παπαδημητρίου 2008.

2. Παπαδημητρίου 2008, 18.

3. Γενικά για την εξέλιξη του τέμπλου και τα υλικά κατασκευής βλ. πρόχειρα Στουφή-Πουλημένου 1999. Παπαδημητρίου 2007, 11-16, όπου και η προηγούμενη βιβλιογραφία, και στον παρόντα τόμο, 43.

4. Ιω. ι΄ 7,9 «…*ἐγώ εἰμὶ ἡ θύρα*…».

5. Για το θεολογικό περιεχόμενο των βημόθυρων βλ. Παπαδημητρίου 2008, 19-26.

6. Chatzidakis 1976, 354-356. Για την εικονογραφία των βημόθυρων βλ. Παπαδημητρίου 2008, 26-40.

7. Παπαδημητρίου 2008, 33-36.

8. Ό.π., 29-33.

9. Βλ. πρόχειρα ό.π., αριθ. Γ1, Γ2, Γ3.

10. Ό.π., 28-29.

11. Για τα χαρακτηριστικά του τύπου βλ. ό.π., 587-613.

12. Ό.π., 443.

13. Ό.π., αριθ. Ε161, 446.

14. Ό.π., αριθ. Ε163, 448.

15. Ό.π., αριθ. Ε149, 432.

16. Ό.π., αριθ. Ε157, 422.

17. Ό.π., 589-591.

18. Ό.π., 597-603.

19. Ό.π., αριθ. 168, 452.

20. Ό.π., αριθ. Ε167, 451.

21. Ό.π., Ε169, 453-454.

22. Πρόκειται για βημόθυρο από τον Άγιο Νικόλαο στην Μπομποστίτσα Κορυτσάς, σήμερα στο Εθνικό Μουσείο Μεσαιωνικής Τέχνης (τ. 16ου αι.). Παπαδημητρίου 2008, 242, όπου και η προηγούμενη βιβλιογραφία.

23. Ό.π., 240-241. Για την προέλευση και τη διαμόρφωση αυτού του σχήματος βημόθυρου βλ. ό.π., 267.

24. Για την ερμηνεία των κτηρίων στη σκηνή βλ. ό.π., 210-212.

25. Για την αντικατάσταση του σκήπτρου με τον κρίνο βλ. ό.π., 184.

26. Η παραλλαγή με την ορθόκορμη Παναγία επικρατεί σε αυτόν τον τύπο βημόθυρων (βλ. σχετικά ό.π., 191-192, 273-274).

27. Ό.π., 96 και 107 αντίστοιχα.

28. Ό.π., 105, όπου και η παλαιότερη βιβλιογραφία.





Bema doors in the Velimezis Collection

Bema doors with representation of the Annunciation, prophets and saints

According to the Christian worldview, the church comprises the earthly and the heavenly world, which corresponds spatially to the holy bema, with perceptual and physical boundary between them the templon. Access from one space to the other was through the bema doors, the use of which was introduced in the tenth century and became widespread from the eleventh-twelfth century onwards. Decisive factor in the development of bema doors was the introduction, from the fifteenth century, of wood-carving, which resulted in their more complex form. In addition to their practical use, the bema doors had a highly symbolic, doctrinal and soteriological content, which defined also their iconography. There is an obvious preference for figures who pre-announced the Kingdom of God, while the Annunciation has pride of place. This representation is linked *par excellence* with the Incarnation and is encountered consistently from the twelfth century onwards. The impressive pair of bema doors formerly in the Velimezis-Makris-Margaritis Collections, today in the Collection of Aikaterini Laskaridis Foundation, with the bipartite arrangement of their painted decoration and the domination of wood-carving on the body, is classed in the category E6. It has a low-arched top with lavish vegetal decoration of succulent acanthus leaves, executed in openwork technique, and a twisted polychrome astragal. Below the wood-carved decoration of the top is the painted representation of the Annunciation and four hierarchs. Particularly impressive are the high arches of Gothic inspiration, inside which is a globular vase from which sprouts a stem with palm leaves. In the general disposition and organization of the surfaces, similarities are observed to bema doors in mainland Greece. However, in the kind of wood-carved decoration a particular affinity is ascertained in a numerous series of works from Epirus and Bulgaria.

Bema doors with representation of the Annunciation

The second pair of bema doors, formerly in the Velimezis-Makris-Margaritis Collections, today in the Collection of Aikaterini Laskaridis Foundation, has painted decoration, wood-carved finial in the form of an ogee arch and an astragal with vegetal ornament. It is classed in type Δ, and indeed in the rare variation Δ1. In organization and style, the bema door is similar to works in mainland Greece and the wider region of the Balkans.[1] Despite the extensive damage, the pair of bema doors is of interest because it points to a painter with well-grounded education who was active in Greece during the eighteenth century, while it adds one further work to the rare variation that it follows.

Andromachi Katselaki

PhD, Archaeologist, Head of the Department of Educational Programmes and Communication, Directorate of Museums, Ministry of Culture and Sports
Member of the Collaborating Educational Personnel of the Hellenic Open University

ΕΙΡΗΝΗ ΠΑΝΟΥ

Αδημοσίευτα τέμπλα σε ιδιωτική συλλογή στην Αθήνα*

Τα μεταβυζαντινά τέμπλα που εξετάζουμε ανήκουν σε ιδιωτική συλλογή και, αν και σώζονται τμηματικά, χρονολογούνται σε διαφορετικές περιόδους και γι' αυτό μας επιτρέπουν να παρατηρήσουμε τις στιλιστικές εξελίξεις τους στον ελλαδικό χώρο από τον 17ο έως και τα τέλη του 18ου αιώνα.

Κατά το δεύτερο μισό του 17ου αιώνα χρονολογείται επιχρυσωμένο υπέρθυρο (Εικ. 1) πιθανότατα πρόθεσης, το οποίο διαθέτει μεικτή διακόσμηση (γλυπτή και γραπτή). Η γλυπτή διακόσμησή του σώζεται ολόκληρη σε καλή κατάσταση και ακολουθεί τα εικονογραφικά πρότυπα της εποχής, δηλαδή φυτικά θέματα. Περιμετρικά το υπέρθυρο φέρει στικτό διάκοσμο. Η γραπτή διακόσμηση δεν σώζεται ολόκληρη, αλλά επιβεβαιώνεται από τα ίχνη ερυθρού χρώματος μεταξύ των διακοσμητικών θεμάτων. Οι τρεις πλευρές του υπέρθυρου διαμορφώνονται από ευθέα μέρη, ενώ το δυτικό άκρο του καταλήγει σε τρία τοξωτά τμήματα, δύο ισοϋψή και ένα ψηλότερο στο μέσο. Τα τρία τοξωτά τμήματα καταλήγουν περιμετρικά σε ζώνη όπου σταγονόσχημα μοτίβα εναλλάσσονται με μικρές κυκλικές οπές. Το υπέρθυρο χαρακτηρίζεται από λιτότητα, συμμετρία και σαφήνεια, είναι χαμηλό με πρόστυπη τεχνική, χαρακτηριστικό των μέσων του 17ου και των αρχών του 18ου αιώνα.

1



1. Επιχρυσωμένο υπέρθυρο, πιθανώς πρόθεσης τέμπλου (ιδιωτική συλλογή).



2

2. Επιχρυσωμένο υπέρθυρο, πιθανώς Ωραίας Πύλης (ιδιωτική συλλογή).

Στιλιστικά παρουσιάζει ομοιότητες με χρονολογημένα τέμπλα σε εκκλησίες της Ηπείρου, όπως για παράδειγμα στην Κοίμηση της Θεοτόκου Βοτσάς (1680), στον Άγιο Αθανάσιο Μικρού Περιστεριού (1680), στους Αγίους Αποστόλους Μακρίνου (1686) και στη Μεταμόρφωση του Σωτήρα στο Ανθοχώρι (1687).[1] Επίσης, ακολουθεί τα πρότυπα των υπέρθυρων που χρονολογούνται από τα μέσα του 17ου αιώνα, όπου η εκτέλεση των φυτικών κοσμημάτων είναι ξηρότερη. Παρατηρείται και σε πηλιορείτικα τέμπλα του 17ου αιώνα, όπως στον Άγιο Ιωάννη τον Πρόδρομο, στην Παναγία Ράσοβα της Ζαγοράς και στον Άγιο Νικόλαο στο Χορευτό. Τα παραπάνω οδηγούν στο ότι το υπέρθυρο θα μπορούσε να χρονολογηθεί στο δεύτερο μισό του 17ου αιώνα.

Μεγαλύτερη διάθεση για διακοσμητικότητα παρατηρείται στο δεύτερο επιχρυσωμένο ξυλόγλυπτο υπέρθυρο της συλλογής (Εικ. 2). Πρόκειται για υπέρθυρο μάλλον Ωραίας Πύλης, διαθέτει μεικτή διακόσμηση και σώζεται ολόκληρο σε πολύ καλή κατάσταση. Οι τρεις πλευρές του αποτελούνται από ευθέα μέρη, ενώ, όπως και στο προηγούμενο, η δυτική διαμορφώνεται σε τρία τοξωτά τμήματα, δύο ισοϋψή και ένα ψηλότερο στο μέσο. Οι τοξωτές απολήξεις του καταλήγουν σε ανεστραμμένα άνθη, των οποίων οι βλαστοί ενώνονται σε αλλεπάλληλες διασταυρούμενες τοξωτές σειρές. Την επιφάνεια του υπέρθυρου καλύπτει φυτική διακόσμηση που εκφύεται από ανθοδοχεία στα δύο άκρα. Η γλυπτή διακόσμησή

του ακολουθεί τα συνήθη πρότυπα, δηλαδή φυτικά θέματα από φύλλα αμπέλου, σχηματοποιημένα τσαμπιά σταφυλιών και καλυκόμορφα άνθη αλλά και πτηνά που ραμφίζουν σταφύλια. Σώζεται ολόκληρη η γραπτή του διακόσμηση, καθώς το βάθος του είναι βαμμένο με ερυθρό και κυανό χρώμα. Ειδικότερα, το υπέρθυρο παρουσιάζει χρωματική διαίρεση σε πέντε μέρη κατά πλάτος. Στο κεντρικό τμήμα κυριαρχεί το κυανό χρώμα, το οποίο περιβάλλεται από εναλλασσόμενους κυανούς και ερυθρούς χρωματισμούς.

Η χρήση κυανού και ερυθρού χρώματος μεταξύ των ανάγλυφων διακοσμητικών θεμάτων στα υπέρθυρα συναντάται στα πατμιακά τέμπλα του 17ου αλλά και των αρχών του 18ου αιώνα, και αποτελεί στοιχείο χρονολόγησης.[2] Ως προς τη δομή, το υπέρθυρο χαρακτηρίζεται από ισορροπία και σαφήνεια, είναι χαμηλό με πρόστυπη τεχνική, χαρακτηριστική από τα μέσα του 17ου και τις αρχές του 18ου αιώνα. Τα παραπάνω στοιχεία, τα οποία παρατηρούνται και στο επίθυρο της Ωραίας Πύλης στην Κοίμηση της Θεοτόκου Σκαμνελίου (1708), συνηγορούν στη χρονολόγηση του υπέρθυρου στις αρχές του 18ου αιώνα.

Το τρίτο τμήμα της συλλογής περιλαμβάνει επιχρυσωμένο βημόθυρο το οποίο σώζεται σε καλή κατάσταση (Εικ. 3). Έχει μεικτή διακόσμηση και χωρίζεται ως προς τον οριζόντιο άξονά του σε δύο μέρη τα οποία ορίζονται από ζώνη ελισσόμενων βλαστών σε χαμηλό ανάγλυφο. Το ανώτερο τμήμα και των δύο φύλλων φέρει γλυπτό διάκοσμο από σχηματοποιημένα φυλλώματα και βλαστούς, οι οποίοι σχηματίζουν τις άνω καμπύλες απολήξεις. Το άνω τμήμα των θυρόφυλλων κοσμείται με τη διάτρητη τεχνική, στοιχείο που παρατηρείται κυρίως από τον 18ο αιώνα. Στη διακόσμησή του υπάρχουν τέσσερα ζεύγη ζώων και πτηνών. Στο ανώτερο τμήμα δύο αντωπά πτηνά ραμφίζουν βλαστούς και ακολουθούνται από ζεύγος πτηνών που ραμφίζουν άνθη, ενώ δύο αντωποί λέοντες πλαισιώνονται από δύο φανταστικά δρακοντόμορφα όντα με θυσανοειδή φτερά. Στον κάθετο άξονα το βημόθυρο χωρίζεται από σταθμό με γλυπτό φυτικό διάκοσμο, ο οποίος επιστέφεται από αντωπές κεφαλές πτηνών. Το κάτω μέρος του σταθμού κυριαρχείται διακοσμητικά από φυλλώματα, ενώ το άνω από βλαστούς παραπέμποντας στην απεικόνιση άνθους και ενισχύοντας έτσι τη φυσιοκρατική απόδοση του ανώτερου τμήματος. Συνολικά η διακόσμηση του βημόθυρου διακρίνεται για τη φυσικότητα, στοιχείο που παρατηρείται σε τέμπλα από τα τέλη του 17ου και τις αρχές 18ου αιώνα.[3] Παρ' όλη τη σχηματοποίηση των θεμάτων, η διάτρητη διακόσμηση επιτρέπει την πλαστικότητα και τη φυσιοκρατική διάθεση στη απεικόνιση των φυτικών θεμάτων και των ζώων και επιπλέον δημιουργεί σαφή διαφοροποίηση μεταξύ του άνω και του κάτω τμήματος του βημόθυρου. Το κάτω μέρος των θυρόφυλλων χωρίζεται σε οκτώ διάχωρα σε δύο ζώνες με τοξωτή άνω απόληξη, που ορίζονται από ξυλόγλυπτους κιονίσκους με φολιδωτή

3. Επιχρυσωμένο βημόθυρο (ιδιωτική συλλογή).


3



4

4. Σταυρός επίστεψης επιστυλίου (ιδιωτική συλλογή).

διακόσμηση και κιονόκρανα με σχηματικά φύλλα άκανθας. Ανάμεσα στα τόξα, πάνω από τα κιονόκρανα, η επιφάνεια καλύπτεται με κρινάνθεμα. Πιθανότατα τα διάχωρα προορίζονταν για γραπτή διακόσμηση που δεν πραγματοποιήθηκε και, σύμφωνα με άλλα παραδείγματα που διαθέτουμε, όπως σε βημόθυρο του 17ου αιώνα στο Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο Αθηνών, και των αρχών του 18ου αιώνα (1717) στην αγιορείτικη μονή Καρακάλλου, θα περιελάμβανε στα τέσσερα κατώτερα διάχωρα τους ιεράρχες Βασίλειο τον Μέγα, Ιωάννη τον Δαμασκηνό, Γρηγόριο τον Ναζιαζηνό και τον άγιο Νικόλαο, ενώ στην πάνω σειρά και στα δύο διάχωρα που περιβάλλουν τον σταθμό θα απεικονιζόταν ο Ευαγγελισμός της Θεοτόκου πλαισιωμένος από τους προφητάνακτες Δαβίδ και Σολομώντα. Το βημόθυρο της συλλογής ανήκει στα βημόθυρα του τύπου Ε, σύμφωνα με την κατάταξη του Τσαπαρλή,[4] και του τύπου Ε6β, σύμφωνα με την κατάταξη της Παπαδημητρίου,[5] τα οποία εμφανίζονται τον 17ο και επικρατούν σε όλη τη διάρκεια του 18ου αιώνα. Παρουσιάζει ομοιότητα με το βημόθυρο στον Άγιο Νικόλαο Μεσαριάς στην Άνδρο (μέσα 18ου αι.) και στη μονή Τσούκας στα Ιωάννινα (τέλη 18ου αι.). Με βάση τα παραπάνω το βημόθυρο μπορεί να χρονολογηθεί μεταξύ των μέσων και του τέλους του 18ου αιώνα.

Ένα ακόμα έργο που συνδέεται με τέμπλο στη συλλογή που μελετάμε, είναι σταυρός επίστεψης επιστυλίου (Εικ. 4), ο οποίος θα πλαισιωνόταν από τα δύο λυπηρά, δηλαδή εικόνες εκατέρωθεν του Σταυρού, τα οποία συνθέτουν την παράσταση της Σταύρωσης με τη Θεοτόκο δεξιά και τον Ιωάννη τον Θεολόγο αριστερά.[6] Ο Εσταυρωμένος περιστοιχίζεται από το σύνηθες θέμα των συμβόλων των τεσσάρων ευαγγελιστών. Συγκεκριμένα, στη νότια κεραία απεικονίζεται ο Μάρκος με μορφή ερυθρού φτερωτού λέοντα που φέρει εγχάρακτο φωτοστέφανο και πατεί σε κυανό βάθος. Στην ανατολική κεραία ο Ιωάννης ως αετός, σε αποχρώσεις του κυανού και του γκρι, φέρει εγχάρακτο φωτοστέφανο και ίπταται πάνω από τον Χριστό. Στη δυτική κεραία και κάτω από τα πόδια του Ιησού, ο Λουκάς ως φτερωτός μόσχος· ο φωτοστέφανος δεν είναι ορατός. Δεν διασώζεται η μορφή του Ματθαίου ως ανθρώπου στη βόρεια κεραία. Η κάθε κεραία έχει τριμερή τοξωτή διαμόρφωση, η οποία με τη σειρά της καταλήγει σε φύλλα άκανθας. Κάτω από τα πόδια του Εσταυρωμένου απεικονίζονται σχηματοποιημένα ανάγλυφα φύλλα άκανθας αντί της κάρας του Αδάμ.

Η ζωγραφική του έργου δεν υποδηλώνει αξιόλογο εργαστήρι ή καλλιτέχνη, καθώς το σώμα του Χριστού έχει αποδοθεί με ιδιαίτερη σκληρή γραμμικότητα που διακρίνεται κυρίως στα κάτω άκρα του (τρία αντί για πέντε δάκτυλα, ο αριστερός αστράγαλος μοιάζει με πρόσθετο μέλος), στην κοιλιακή χώρα και στα χαρακτηριστικά του προσώπου. Ως προς την εικονογραφία, ο νεκρός Ιησούς δείχνει πιθανές επιδράσεις από τις απεικονίσεις του σε επιταφίους, όπου συχνά το

στέρνο, η κοιλιακή χώρα και τα χαρακτηριστικά του προσώπου αποδίδονται αρκετά σχηματικά. Ως προς τη δομή και την εικονογραφία, ο σταυρός φαίνεται να αντιγράφει αντίστοιχους που χρονολογούνται από τον 17ο αιώνα, όπως για παράδειγμα στον Άγιο Αθανάσιο Μικρού Περιστερίου (1680), όμως οι τρίλοβες απολήξεις του σταυρού, ο ελεύθερος φυτικός διάτρητος διάκοσμος από φύλλα άκανθας, που αντιστοιχεί αποκλειστικά σε καθεμιά από τις τρίλοβες απολήξεις και όχι σε όλο το μήκος των κεραιών, η ζωγραφική απόδοση των συμβόλων των τεσσάρων ευαγγελιστών, η σχηματοποιημένη απόδοση του φυτικού διακόσμου που περιβάλλει τις τέσσερις κεραίες, συνάδουν στη χρονολόγησή του κατά το δεύτερο μισό του 18ου αιώνα.

---

* Ευχαριστώ θερμά τον κάτοχο των περιγραφόμενων έργων για την άδεια δημοσίευσης, καθώς και τους οργανωτές της Έκθεσης στο Μουσείο Βυζαντινού Πολιτισμού Θεσσαλονίκης για την αμέριστη συμβολή τους καθ' όλη τη διάρκεια συγγραφής του παρόντος άρθρου.

1. Σιούλης 2007, πίν. 14, 15, 16, 17.
2. Τσαπαρλής 1980, 37.
3. Ό.π., 25, 116-117.
4. Ό.π., 157-158.
5. Παπαδημητρίου 2008, 465-489.
6. Για τους σταυρούς των λυπηρών, βλ. Τσαπαρλής 1980, 124-133.



Unpublished templa from a private collection in Athens

A PRIVATE COLLECTION IN ATHENS, which we have recently studied, includes pieces from Post-Byzantine iconostasis (templa), which allow us to observe their stylistic development in Greece from the seventeenth to the end of the eighteenth century. The first piece dates to the second half of the seventeenth century and is a gilded lintel, most probably of a prothesis doors rather than of Royal Doors, and has mixed decoration (sculpted and painted). On the contrary, the second piece, which dates to the early eighteenth century, is also a wood-carved gilded lintel with mixed decoration but probably of Royal Doors, and not of a prothesis. A third piece in the collection is a set of sanctuary doors preserved in very good condition, which date to the second half of the eighteenth century and have mixed decoration (although the painted decoration has not survived). Last, another work associated with an iconostasis in this private collection is a late eighteenth-century Crucifix that was originally framed by the two *lypera* (not included). The Crucified Christ in the centre is surrounded on four sides by the common subject of the symbols of the Four Evangelists. In terms of style and iconography, the body of Christ is characterized by linearity, particularly in his lower limbs (three toes instead of five, the left ankle resembles an additional body part), the abdomen and the facial features. Probably the depiction of Christ has been influenced by the art of the Byzantine *epitaphioi*, which is especially apparent in the Lord's torso and countenance.

Eirini Panou
Byzantinist,
Aikaterini Laskaridis Foundation

ΜΑΡΙΑ ΝΑΝΟΥ

Αργυρή επένδυση εικόνας με παράσταση της Ζωοδόχου Πηγής

0,95 × 0,75 μ.
Ασήμι σφυρήλατο, φουσκωτό, σκαλιστό
α΄ μισό του 19ου αιώνα



Οι επενδύσεις εικόνων κατασκευασμένες από πολύτιμα υλικά, συνήθως άργυρο, σπανιότερα σε συνδυασμό με χρυσό και ημιπολύτιμες πέτρες, αποτελούν είδος θρησκευτικού αφιερώματος και έκφραση πίστης και ευλάβειας προς τις εικόνες των αγίων, για τις οποίες προορίζονται, ιδίως όταν αυτές συνδέονται με φημισμένα προσκυνήματα της χριστιανοσύνης.[1] Τα αργυρά επιθέματα εικόνων ακολουθούν κατά κανόνα την εικονογραφία της παλαιότερης παράστασης την οποία επικαλύπτουν, με εξαίρεση τα επιθέματα που κατασκευάζονται συγχρόνως με την εικόνα, οπότε η ζωγραφική μπορεί και να περιορίζεται μόνο στα ορατά σημεία της εικόνας, συνήθως πρόσωπα και άκρα.[2]

Η αργυρή επένδυση με την παράσταση της Παναγίας Ζωοδόχου Πηγής[3] στη Συλλογή Βελιμέζη-Μακρή-Μαργαρίτη, σήμερα στο Ίδρυμα Αικατερίνης Λασκαρίδη, εντάσσεται στην αφιερωματική αυτή πρακτική, γνωστή ήδη από τη μεσοβυζαντινή περίοδο, ιδιαίτερα δημοφιλή ωστόσο και κατά τον 18ο και τον 19ο αιώνα. Πιθανώς χρησιμοποιήθηκε για την επικάλυψη παλαιότερης ή σύγχρονης ομόθεμης εικόνας προσκυνηταρίου ή τέμπλου της σειράς των δεσποτικών, όπως συνάγεται από τις διαστάσεις της. Δεν αποκλείεται, αν επένδυση και ζωγραφική της εικόνας έγιναν με κοινή παραγγελία, η ζωγραφική να περιορίστηκε στα προσωπογραφικά μόνο χαρακτηριστικά των απεικονιζόμενων μορφών, όπως επιτρέπει να υποθέσουμε το ίδιο το έργο. Το θέμα συνδέεται με τη μονή της Παναγίας Ζωοδόχου Πηγής στην Κωνσταντινούπολη, περιώνυμο προσκύνημα της χριστιανοσύνης λόγω του θαυματουργού αγιάσματος που αναβλύζει σε υπόγειο ναΐσκο με δεξαμενή από τη βυζαντινή εποχή μέχρι σήμερα. Στα μετά την Άλωση χρόνια το προσκύνημα προσέλαβε και το τουρκικό προσωνύμιο Παναγία του Μπαλουκλή (ή Βαλουκλή) και Παναγία η Μπαλουκλιώτισσα.[4]

Στο αργυρό επίθημα η Θεοτόκος παριστάνεται στον τύπο της Πλατυτέρας με τα χέρια υψωμένα σε στάση δεήσεως κρατώντας στην αγκαλιά τον μικρό Χριστό,

ο οποίος ευλογεί με το δεξί χέρι και κρατάει ειλητάριο στο αριστερό. Το ζεύγος μητέρας-παιδιού, που αναδύεται από το ανώτερο στέλεχος διπλής καθ' ύψος τετράλοβης δεξαμενής με κρουνούς σε σχήμα λεοντοκεφαλών, περιβάλλουν πυκνές νεφέλες και μικρογραφημένοι άγγελοι που ανακρατούν ανεπτυγμένα αλλά ανεπίγραφα ειλητάρια,[5] προσδίδοντας με την παρουσία τους δοξαστικό περιεχόμενο στην παράσταση. Στο ύψος των ώμων της Θεοτόκου διακρίνεται εγχάρακτη μεγαλογράμματη επιγραφή: *Η ΖΩΟΔΟΧΟΣ - ΠΗΓΗ*. Χαμηλότερα, εκατέρωθεν της δεξαμενής και σε συμμετρική διάταξη, εικονίζονται αριστερά ομάδα κληρικών με επικεφαλής τον Πατριάρχη και δεξιά το αυτοκρατορικό ζεύγος με τη συνοδεία αξιωματούχων του παλατιού και στρατιωτικής φρουράς. Σε πρώτο επίπεδο, μπροστά από τη δεξαμενή αλλά και πίσω από αυτή, προσέρχονται υποβοηθούμενοι οι ασθενείς· άνθρωποι κατάκοιτοι αναμένουν τη θεραπεία, άλλοι νίβουν στην πηγή το πρόσωπο, γεμίζουν λαγήνια, πίνουν από το θαυματουργό αγίασμα προσδοκώντας την ίαση. Η παράσταση τοποθετείται ορθά εκτός των τειχών της Κωνσταντινούπολης,[6] τα οποία διακρίνονται στον ορίζοντα, όπου ιστιοφόρα αρμενίζουν στα παράλια της θάλασσας του Μαρμαρά. Στο κάτω μέρος του πλαισίου της επένδυσης διακρίνεται δυσανάγνωστο όνομα, πιθανώς του τεχνίτη αργυροχόου ή του αφιερωτή: *Ἀθ*[*ανάσιος*] *Κατ*[…].

Το εικονογραφικό θέμα της Παναγίας Ζωοδόχου Πηγής, κωνσταντινουπολίτικης προέλευσης, απαντά διαμορφωμένο από τον 14ο αιώνα και σταδιακά γνωρίζει ευρεία διάδοση σε ολόκληρο τον ορθόδοξο κόσμο, παράλληλα με την εξάπλωση της φήμης του ιαματικού αγιάσματος, το οποίο ανέδειξε τη μονή σε λαμπρό προσκύνημα της Κωνσταντινούπολης.[7] Παρόλο που η μονή ερειπώθηκε μετά την Άλωση, η ανακαίνισή της τον 18ο αιώνα ώθησε στην εκ νέου ακτινοβολία του εορτασμού του ιερού προσκυνήματος ανήμερα της Ζωοδόχου Πηγής, την Παρασκευή της Διακαινησίμου, και στην ταυτόχρονη εξέλιξη του εικονογραφικού τύπου της ομώνυμης παράστασης, η οποία τώρα εμπλουτίζεται με την παρουσία πασχόντων που συνδέονται με αφηγήσεις θαυμάτων και πληθώρα παραπληρωματικών στοιχείων.[8]

Η αργυρή επένδυση προδίδει την όψιμη εικονογραφία του πρωτοτύπου της. Σύνθεση πολυπρόσωπη με έντονο αφηγηματικό χαρακτήρα, περιγράφει εικαστικά τον πανηγυρικό εορτασμό της Παναγίας Ζωοδόχου Πηγής του Μπαλουκλή: παρόντες σωματικά οι πάσχοντες προσδοκούν το θαύμα της ίασης, παρόντες νοητά οι ασώματοι άγγελοι δοξολογούν τη ζωοποιό δύναμη της Παρθένου, μάρτυρες στο θαύμα και συνάμα προσκυνητές οι εκκλησιαστικοί και οι κοσμικοί άρχοντες με τη συνοδεία τους προσέρχονται ευλαβικά στον λαμπρό εορτασμό της Παναγίας Ζωοδόχου Πηγής. Τα τείχη και η γραφική λεπτομέρεια των ιστιοφόρων στο βάθος της σκηνής υπαινίσσονται την πάλαι ποτέ Βασιλεύουσα, την



Αργυρή επένδυση εικόνας με παράσταση της Παναγίας Ζωοδόχου Πηγής. 95 × 75 εκ., α΄ μισό του 19ου αι. (Συλλογή Βελιμέζη-Μακρή-Μαργαρίτη, σήμερα στο Ίδρυμα Αικατερίνης Λασκαρίδη).

οποία, ακόμη και «ἐν αἰχμαλωσίᾳ», λαμπρύνουν τα προσκυνήματά της. Η αφηγηματική εικονογραφία της σκηνής, χαρακτηριστικό δείγμα της εικονογραφικής εξέλιξης του θέματος κατά την όψιμη μεταβυζαντινή περίοδο, παρακολουθεί, με διαφοροποιήσεις, παραστάσεις ευρέως διαδεδομένες σε εικόνες[9] και χαρακτικά,[10] με πλησιέστερη ως προς την αρχαϊκότερη στάση της δεομένης Θεοτόκου, τη θέση και τις χειρονομίες των αγγέλων και τη συμμετρική διάταξη των ομάδων του ιερατείου και της αυτοκρατορικής αυλής, τη δεσποτική εικόνα της Ζωοδόχου Πηγής (1737) του Διονυσίου του εκ Φουρνά, άλλοτε στο τέμπλο της ομώνυμης μονής, σήμερα στον ναό της Μεταμορφώσεως του Χριστού στη γενέτειρα του Διονυσίου, τη Φουρνά Ευρυτανίας.[11] Αντιθέτως, το σχήμα της διπλής τετράλοβης φιάλης, το άνω στέλεχος της οποίας στηρίζει περίτεχνος υποστάτης, οι νεφέλες, όπως και η τειχισμένη Κωνσταντινούπολη στο βάθος της σκηνής παραπέμπουν στην αρτιότερη, από καλλιτεχνική άποψη, ομόθεμη χαλκογραφία του Χριστόφορου Ζεφάρ (1744) και στην πανομοιότυπη εικόνα της Παναγίας Ζωοδόχου Πηγής στη μονή Ξενοφώντος,[12] κυρίως όμως σε μεταγενέστερες απλουστευμένες εκδοχές της, όπως η εικόνα στον Άγιο Χαράλαμπο στο Λεωνίδιο Κυνουρίας (μέσα 18ου αι.) και το αγιορειτικής προέλευσης χαρακτικό με το ίδιο θέμα στη Συλλογή της Δ. Παπαστράτου (μέσα 19ου αι.).[13]

Το αργυρό επίθημα της Παναγίας Ζωοδόχου Πηγής διακρίνεται για την ισόρροπη σύνθεση, την απλοϊκή απόδοση των μορφών με τη συγκρατημένη κίνηση, την προσπάθεια για πλαστικότητα των όγκων, την αίσθηση της τρίτης διάστασης στην προοπτική απεικόνιση του βάθους της σκηνής, τη διακοσμητική διάθεση και τη φροντισμένη εκτέλεση, στοιχεία που προδίδουν άξιο τεχνίτη, πιθανώς Ηπειρώτη αργυροχόο, με λαϊκή καλλιτεχνική αντίληψη και επιδεξιότητα στην επεξεργασία του πολύτιμου υλικού. Η προέλευση του έργου από τα Ιωάννινα, σύμφωνα με προφορική μαρτυρία του προηγούμενου κατόχου, ενισχύει την υπόθεση της ηπειρωτικής καταγωγής του τεχνίτη, ωστόσο η αποσπασματική διατήρηση της υπογραφής στο κάτω άκρο του έργου δεν επιτρέπει την ταύτιση με κάποιον επώνυμο Ηπειρώτη χρυσικό.[14] Εικονογραφικά, τεχνοτροπικά και τεχνικά χαρακτηριστικά οδηγούν στη χρονολόγηση του εντυπωσιακού αυτού έργου στο πρώτο μισό του 19ου αιώνα, πιθανώς στις πρώτες δεκαετίες.

---

1. Για την αφιερωματική πρακτική στην ελληνορθόδοξη παράδοση, βλ. Χανδακά 2006, 20-36.
2. Οικονομάκη-Παπαδοπούλου 1980, 23-24.
3. Πρώτα στοιχεία για το συγκεκριμένο έργο, βλ. Χανδακά 2006, 30. Πρβλ. *Anthivola* 2007, αριθ. M-MS/S.1, 104 (M. Nanou).
4. Για τη λατρεία του αγιάσματος στην Κωνσταντινούπολη και τον συσχετισμό του με το εικο-

νογραφικό θέμα της Παναγίας Ζωοδόχου Πηγής, βλ. ενδεικτικά, Καλοκύρης 1972, 202-204. Πάλλας 1973, 201-202 με σχετική βιβλιογραφία.

5. Στην εικονογραφία της σκηνής, οι άγγελοι κρατούν κατά κανόνα ενεπίγραφα ειλητάρια εμπνευσμένα από την υμνολογία της Παναγίας, σύμφωνα και με τις οδηγίες του Διονυσίου του εκ Φουρνά, *Ερμηνεία* 1909, 145.

6. Η μονή βρίσκεται εκτός των χερσαίων τειχών δυτικά της Κωνσταντινούπολης, κοντά στην Πύλη της Συληβρίας.

7. Για την ιστορία και την εικονογραφία της παράστασης βλ. Πάλλας 1971, 202-224. Παπαστράτου 1981, Ι, 172-173. Velmans 2001, 79-88. Etzeoglou 2005, 239-249. Teteriatnikov 2005, 225-238. Στη διάδοση του θέματος φαίνεται ότι συνέβαλαν αφενός η καθιέρωση της εορτής της Ζωοδόχου Πηγής και η σύνθεση της ομώνυμης ακολουθίας από τον 14ο αιώνα, και αφετέρου η κυκλοφορία των έντυπων πεντηκοσταρίων από τον 16ο αιώνα και εξής, βλ. Πάλλας 1971, 204-205, 212.

8. Ειδικότερα για την εικονογραφική εξέλιξη του θέματος, τους δύο κύριους τύπους της παράστασης, τις παραλλαγές και σχετικά παραδείγματα, βλ. Πάλλας 1973, 202-224, σχέδ. 1-3, πίν. 44-55. Καλοκύρης 1972, 202-204, εικ. 285-288. Πρβλ. περιγραφή της παράστασης από τον Διονύσιο τον εκ Φουρνά, *Ερμηνεία* 1909, 145.

9. Συγκεντρωμένα παραδείγματα βλ. Πάλλας 1973, εικ. 50β, 51, 52, 53, 55, 56. Kakavas 2008, εικ. 134, 135, 137.

10. Βλ. ενδεικτικά Παπαστράτου 1981, Ι, αριθ. 169-179, σ. 173-182.

11. Kakavas 2008, 190-199, εικ. 134, με προγενέστερη βιβλιογραφία.

12. Παπαστράτου 1986, Ι, αριθ. 169, σ. 173-176, εικ. 1.

13. Βλ. αντιστοίχως, Πάλλας 1971, 218 εικ. 52. Παπαστράτου 1986, Ι, αριθ. 176, σ. 179.

14. Παπαδοπούλου 2005, 65-101, όπου χρονολογικός και αλφαβητικός κατάλογος εκατόν είκοσι τριών Ηπειρωτών τεχνιτών από τον 16ο έως τις αρχές του 20ού αιώνα.



Silver revetment with representation of the Life-bearing Source

0.95 × 0.75 m
Silver, hammered, repoussé, chased
First half of 19th c.

THE SILVER REVETMENT OF the Virgin Life-bearing Source (*Zoodochos Pege*), formerly in the Velimezis-Makris-Margaritis Collections, today in the Collection of Aikaterini Laskaridis Foundation, is consistent with the usual Middle Byzantine dedicatory practice, particularly popular during the eighteenth-nineteenth century. Possibly it was used to cover an earlier or contemporary icon of the same subject from an icon-stand or the despotic series of an iconostasis, as surmised from its size.

The subject is linked with the monastery of the Virgin Zoodochos Pege in Constantinople, a famed pilgrim shrine of Christianity, due to the miracle-working holy water source (*hagiasma*) which trickles in a small underground church from Byzantine times to the present day. The renovation of the monastery in the eighteenth century gave impetus to the iconographic development of the representation of the Life-bearing Source. This image, which was elaborated by the fourteenth century, was enriched with the miraculous cure of patients and a host of additional elements. A multi-figured composition of highly narrative character, the revetment in the Collection reproduces the mature iconography of its original. The sick, bodily present, are expectant of their cure, the incorporeal angels praise the life-giving force of the Virgin, the ecclesiastical and secular primates, with their entourages, witnesses to the miracle and pilgrims, piously arrive at splendid celebration of the feast of the Virgin Life-bearing Source.

The narrative iconography of the work follows, with differentiations, representations that are widely disseminated in icons and prints of the eighteenth and nineteenth centuries, the closest being the despotic icon of the Zoodochos Pege by Dionysios of Fourna, now in the church of the Transfiguration of Christ at Fourna in Evrytania (1737), as well as simplified versions of the engraving of the same subject by Christophoros Zefar (1744), such as the corresponding icon in the church of St Charalampos at Leonidion in Kynouria (mid-18th c.) and the Athonite print of the Life-bearing Source in the D. Papastratos Collection (mid-19th c.).

Maria Nanou
MA in the History of Byzantine Art
K. Makris Folklore Centre-Library of the University of Thessaly,
Volos Academy for Theological Studies

ΧΡΙΣΤΟΔΟΥΛΟΣ ΧΑΤΖΗΧΡΙΣΤΟΔΟΥΛΟΥ

Τέμπλα-εικονοστάσια στην τουρκοκρατούμενη από το 1974 περιοχή της Κύπρου

«Μετά την τουρκική εισβολή του 1974 κατέφυγα με την οικογένεια μου στη Λεμεσό, όπου εγκατασταθήκαμε στην τουρκοκυπριακή συνοικία, σε σπίτι που το είχαν εγκαταλείψει οι ιδιοκτήτες του λόγω των ταραχών. Μεγάλο μέρος του λεγόμενου «τουρκομαχαλλά» ήταν μέχρι τις διακοινοτικές φασαρίες του 1958 ελληνοκυπριακό και στα όριά του βρίσκονται δύο ορθόδοξες χριστιανικές εκκλησίες: του Αγίου Αντωνίου και του Αγίου Μάμαντος. Η πρώτη γλύτωσε τη λεηλασία, γιατί βρίσκεται πλησίον του παλαιού λιμανιού της πόλης, ενώ η δεύτερη, παρεκκλήσι της πρώτης, είχε λεηλατηθεί και βεβηλωθεί από το σύνοικο στοιχείο. Ήταν η πρώτη φορά που παιδί έβλεπα μια λεηλατημένη εκκλησία. Το ξυλόγλυπτο τέμπλο της του 16ου αι., το παλαιότερο που σώθηκε στην πόλη της Λεμεσού, είχε μεταφερθεί από τον παλαιό μητροπολιτικό ναό της Παναγίας Παντανάσσης Καθολικής όταν αυτός κατεδαφίστηκε. Τα κομμάτια του ήταν πεταγμένα μέσα και έξω από τον ναό, ενώ η Ελληνοκύπρια πρόσφυγας, που εγκαταστάθηκε στην αυλή της εκκλησίας, προφανώς από άγνοια, τα χρησιμοποιούσε ως καυσόξυλα για τον φούρνο της»[1].

Η τουρκική εισβολή του 1974 είχε ως αποτέλεσμα τη διακοπή του προγράμματος καταγραφής από την Εκκλησία της Κύπρου, μελέτης και συντήρησης των μνημείων της βόρειας περιοχής της Κύπρου, που εκτελούσε το Τμήμα Αρχαιοτήτων.[2] Κενό δυσαναπλήρωτο αποτελεί μεταξύ άλλων η καταστροφή των εικονοστασίων των ναών στα κατεχόμενα, πλην ελάχιστων εξαιρέσεων.[3] Ακόμη και η μοναδική πρόσφατη εκπονηθείσα διατριβή, η οποία αφορούσε τα τέμπλα της Κύπρου δεν συμπεριέλαβε εκείνα της κατεχόμενων περιοχών! [4] Οι σποραδικές δημοσιεύσεις και οι ελάχιστες φωτογραφίες που σώθηκαν, αν και σημαντικές λόγω της μοναδικότητάς τους, δεν μπορούν να ανασυνθέσουν τον πλούτο που έχει για πάντα χαθεί. Ακούστηκε πριν από χρόνια ότι τα ξυλόγλυπτα εικονοστάσια, τα οποία αφαιρέθηκαν από τους ναούς μας, συγκεντρώθηκαν από τους εισβολείς σε αποθήκες χωρίς αυτό να αποτελεί κανόνα. Εκείνο που διαπιστώσαμε, μετά το άνοιγμα των οδοφραγμάτων το 2003, είναι η ηθελημένη εκ μέρους των κατακτητών καταστροφή τους ή η εγκατάλειψή τους στη φθορά του χρόνου, η



1

1. Αγκαστίνα, ναός Αγίας Παρασκευής. Ο Θεός Πατήρ του τέμπλου (αρχείο Χριστόδουλου Χατζηχριστοδούλου).

2. Τμήματα εικονοστασίου σε αποθήκη του κάστρου της Κερύνειας (αρχείο Πέτρου Σολωμού, φωτ. 2015).

2





3. Άγγελος. Λεπτομέρεια από το τέμπλο του ναού του Αγίου Ιωάννη Προδρόμου, Αργάκι (αρχείο Χριστόδουλου Χατζηχριστοδούλου).

μερική επαναχρησιμοποίηση ή παράνομη πώληση τμημάτων τους, κυρίως των βημόθυρων και των ξυλόγλυπτων επιστέψεων.[5] Σε ορισμένους ναούς, οι οποίοι μετατράπηκαν σε τζαμιά, τα τέμπλα καλύφθηκαν με υφάσματα και στα ανοίγματά τους τοποθετήθηκαν σημαίες της Τουρκίας και του ψευδοκράτους, ισλαμικές επιγραφές, αφίσες κτλ.[6] Τα πρόσωπα αγγέλων και αγίων, κατά την πάγια τακτική των μουσουλμάνων, καταστρέφονται κακόβουλα.[7]

Από το εικονοστάσιο του μεσαιωνικού ναού του Αγίου Γεωργίου στην ενορία του Αγίου Κασσιανού στη Λευκωσία, που πυρπολήθηκε το 1974, απέμεινε καρβουνιασμένος ο σκελετός του. Ορισμένες από τις εικόνες του διασώθηκαν από στρατιώτες και πολίτες, και αργότερα διαμοιράστηκαν στον ναό του Αγίου Σπυρίδωνος, παλαιού κοιμητηρίου Λευκωσίας, και στη μονή της Παναγίας Μαχαιρά.[8]

Το σημαντικά ξυλόγλυπτα εικονοστάσια του καθολικών των μονών του Χριστού Αντιφωνητή στην Καλογραία και της Παναγίας Τοχνίου στις Μάνδρες, δύο από τα ωραιότερα του 16ου αιώνα, έχουν καταστραφεί, ενώ οι εικόνες τους διοχετεύτηκαν στο παράνομο εμπόριο έργων τέχνης στο εξωτερικό.[9]

Σε φωτογραφίες που τραβήχτηκαν λίγο μετά το 1974 διατηρούνταν λεηλατημένο το μεγάλων διαστάσεων εικονοστάσιο του ερειπωθέντος στη συνέχεια ναού των Αγίων Ανδρονίκου και Αθανασίας στην κωμόπολη της Κυθρέας.[10] Το

4



4. Κυθρέα, ναός Αγίων Ανδρονίκου και Αθανασίας. Το τέμπλο το 1980 (αρχείο Ιωάννη Ηλιάδη).

5. Αγκαστίνα, ναός Αγίας Παρασκευής. Το τέμπλο (αρχείο Χριστόδουλου Χατζηχριστοδούλου).

6. Αμμόχωστος, ναός Αγίου Γεωργίου Φαράγκου. Το τέμπλο (αρχείο Χριστόδουλου Χατζηχριστοδούλου).

7. Στύλλοι, ναός Προφήτη Ηλία. Το τέμπλο (αρχείο Χριστόδουλου Χατζηχριστοδούλου).

εικονοστάσιο κατασκευάστηκε το 1872 από τους αυταδέλφους Κώστα, Λουκά και Ανδρέα Ταλιαδώρου από το χωριό Αθηαίνου και κάλυπτε και τα δύο κλίτη του ναού. Ήταν διακοσμημένο με κληματίδα και οι ποδέες του είχαν ξυλόγλυπτες παραστάσεις.[11] Σήμερα δεν υπάρχει κανένα ίχνος του.[12]

Στην ίδια κωμόπολη από το εικονοστάσιο του ναού της Αγίας Μαρίνας, έργο του πρώτου μισού του 17ου αιώνα, διατηρούνται μόνο οι τρεις δοκοί στήριξής του. Οι δεσποτικές εικόνες, το Δωδεκάορτο, ο Εσταυρωμένος, τα λυπηρά και τα βημόθυρα του τέμπλου αποδόθηκαν στον ζωγράφο Παύλο ιερομόναχο, ο οποίος υπέγραψε το 1634 μόνο τη δεσποτική εικόνα του Χριστού.[13]

Ο ναός του Τιμίου Σταυρού στη Χρυσίδα, νότια της Κυθρέας, διέσωζε έως το 1974 ξυλόγλυπτο τέμπλο του 16ου-17ου αιώνα. Σήμερα διατηρείται πακτωμένο μόνο το άνω τμήμα του εικονοστασίου με τις θέσεις για τις εικόνες του Δωδεκαόρτου και των αποστολικών.[14]

Στον νέο ναό της Αγίας Άννας στην ενορία της Συρκανιάς στην Κυθρέα το εικονοστάσιο είχε χρονολογηθεί στον 17ο αιώνα. Όταν ο ναός μετατράπηκε σε τζαμί μετά το 1974, το εικονοστάσιο αφαιρέθηκε και αντικαταστάθηκε με ξύλινο διαχωριστικό[15]. Επειδή το εικονοστάσιο προερχόταν από τον παλαιό ναό της Αγίας Άννας, που βρίσκεται πλησίον του νέου ναού, δέχθηκε συμπληρώσεις από



6

5



7




8


9

8, 9. Καλό Χωριό - Καπούτι, ναός Αγίου Γεωργίου. Λεπτομέρεια του τέμπλου και καλυμμένο από τούρκικο παραπέτασμα (αρχείο Χριστόδουλου Χατζηχριστοδούλου).

τον ξυλόγλυπτη Κώστα Χατζηχριστοδούλου Ταλιαδώρου (1917-2002) από τη Χρυσίδα.[16] Από τον ναό προέρχεται τμήμα γραπτού επιστυλίου του 18ου αιώνα με τη Θεοτόκο δεομένη και τους προφήτες Δαβίδ, Σολομώντα, Ησαΐα και Δανιήλ, το οποίο επαναπατρίστηκε το 2013.[17]

Από το εικονοστάσιο στο καθολικό της μονής της Θεοτόκου στην Κυθρέα σώθηκε μια ασπρόμαυρη φωτογραφία με θωράκιο του εικονοστασίου που φέρει εκτενή επιγραφή. Η επιγραφή αναφέρει ότι το 1771 λαξεύτηκε το εικονοστάσιο, επί επιτροπίας Χατζή Κωνστάντιου, με την προτροπή του Αρχιεπισκόπου Κύπρου Χρυσάνθου (1767-1810). Δίνει ακόμη την πληροφορία ότι ο δραγομάνος Χατζή Ιωσήφ κάλυψε μεταξύ άλλων τα έξοδα κατασκευής και χρύσωσης του εικονοστασίου και των εικόνων. Οι εικόνες ζωγραφίστηκαν από τους μοναχούς του αγιογραφικού εργαστηρίου της μονής του Αγίου Ηρακλειδίου στο Πολιτικό, πρωτοσύγκελο Νεκτάριο, Λεόντιο, Φιλόθεο και Φιλάρετο[18]. Το βημόθυρο του εικονοστασίου, έργο του 18ου αιώνα που είχε κλαπεί, επαναπατρίστηκε το 2015.[19]

Ο ναός του Αγίου Γεωργίου του Στρατηλάτη στην Κυθρέα, κτίσμα των πρώτων δεκαετιών του 20ού αιώνα, είχε ένα ψηλό εικονοστάσιο, έργο των Αγαθοκλή Χατζησάββα και Γεωργίου Κυριακού από τη Χρυσίδα. Οι δύο ταλιαδόροι απαθανατίστηκαν σε φωτογραφία εποχής με το έργο τους εντός του ναού.[20]

Το εικονοστάσιο του ναού της Παναγίας Μελανδρύνας στην Καλογραία φαίνεται ότι είχε ομοιότητες με εκείνο του Χριστού Αντιφωνητή και ήταν πιθανώς

του 16ου αιώνα. Ο R. Gunnis δίνει την πληροφορία ότι το εικονοστάσιο είχε χρυσά και μπλε χρώματα.[21]

Στον ναό του Αγίου Αμβροσίου στην ομώνυμη κοινότητα της μητροπόλεως Κυρηνείας σώζεται το ξυλόγλυπτο τέμπλο, πιθανώς των αρχών του 20ού αιώνα, χωρίς εικόνες σήμερα.[22]

Μετά το 1974 καταστράφηκε το τέμπλο του ναού της Παναγίας Υπάτης στον Άγιο Αμβρόσιο Κυρηνείας,[23] άγνωστης χρονολογίας κατασκευής. Το μένος των κατακτητών στράφηκε και στις εικόνες του τέμπλου, όπως φαίνεται στην εικόνα της Παναγίας Υπάτης, την οποία οι Τούρκοι τεμάχισαν.[24]

Σύμφωνα με το δελτίο καταγραφής (ημερ. 20.10.1975), στον ναό της Αγίας Ειρήνης στην επαρχία Κυρηνείας, εκτός των εικόνων, υπήρχαν Εσταυρωμένος και λυπηρά,[25] τα οποία σήμερα αγνοούνται. Από το εικονοστάσιο σώθηκαν ελάχιστα τμήματά του, όπως λ.χ. μία δοκός και τρεις στύλοι.[26]

Στο εικονοστάσιο του παλαιού ναού του Αγίου Ερμολάου στην ομώνυμη κοινότητα στην επαρχία Κυρηνείας, υπήρχαν τέσσερις δεσποτικές εικόνες του 1858, δωρεά του ιερέως Παύλου και της συζύγου του, και είκοσι έξι μικρότερες εικόνες.[27] Στον νέο ναό του Αγίου Ερμολάου, στο ομώνυμο χωριό, υπήρχε νεότερο ξυλόγλυπτο τέμπλο.[28]



10. Αμμόχωστος (μεσαιωνική πόλη). Μεγάλη Παρασκευή στον ναό του Αγίου Γεωργίου Εξορινού (αρχείο Χριστόδουλου Χατζηχριστοδούλου, 2014).



11. Ο σπασμένος και πεταμένος στο έδαφος Εσταυρωμένος από το εικονοστάσιο του βυζαντινού ναού του Αγίου Προκοπίου στο χωριό Σύγκραση (*Κύπρος 1985*, 1988[2], 71).

Από το εικονοστάσιο του ναού του Αγίου Γεωργίου στο Δίκωμο, ο οποίος έχει μετατραπεί σε τζαμί σώζεται μόνο ο σκελετός του ξύλινου εικονοστασίου.[29]

Το ψηλό τέμπλο του ναού του Αγίου Γεωργίου στο χωριό Βουνό διασώζει τις θέσεις πέντε δεσποτικών εικόνων και ανοίγματα σε δύο σειρές για είκοσι δύο εικόνες επιστυλίου (Δωδεκάορτο και αποστολικά). Στο εικονοστάσιο ήταν τοποθετημένες οι εικόνες του Χριστού, της Παναγίας, του αγίου Ιωάννη του Προδρόμου, της Βαϊοφόρου, του αγίου Νικολάου, του αγίου Ιωάννη του Θεολόγου και του αρχαγγέλου Μιχαήλ[30].

Το ξύλινο τέμπλο του ναού της Παναγίας Θερμιώτισσας στη Θέρμια δεν ήταν παλαιότερο του 19ου αιώνα. Το τέμπλο είχε ξυλόγλυπτο διάκοσμο με ρόμβους στα θωράκια και φτερωτές κεφαλές αγγέλων στα μέτωπα των τόξων, που έχουν καταστραφεί. Τα ανοίγματα για τις τέσσερις δεσποτικές ήταν τοξωτά, ενώ στο επιστύλιο υπήρχε μία μόνο σειρά για δέκα μικρές εικόνες και στο κέντρο η θέση μιας μεγαλύτερης. Από τον ναό έχει σωθεί η προσκυνηματική εικόνα της Παναγίας Θερμιώτισσας (1874).[31]

Σε καλή κατάσταση διατηρείται το τέμπλο του ναού του Αρχαγγέλου Μιχαήλ στο Καζάφανι. Η λιτή ξυλόγλυπτη διακόσμηση περιορίζεται στο τοξωτό άνοιγμα της Ωραίας Πύλης, στις τοξωτές αχιβάδες της άνω σειράς των εικόνων και στο ευθύγραμμο άνω τμήμα του τέμπλου. Στη θέση του υπάρχει ο Εσταυρωμένος και η εικόνα-θύρα του ναού με τον Χριστό ως Μεγάλο Αρχιερέα.[32]

Το ξυλόγλυπτο επιχρυσωμένο τέμπλο του ναού του Τιμίου Προδρόμου στο Αργάκι κατασκευάστηκε το 1850 από ταλιαδόρο που καταγόταν από το Ιδάλιο. Από την καταστροφή που υπέστη το 1974 διασώθηκε μόνο το άνω τμήμα του με τα ανοίγματα όπου ήταν τοποθετημένες οι εικόνες του Δωδεκάορτου και των αποστολικών, που χρήζει σήμερα άμεσης συντήρησης.[33]

Από τις πιο συγκλονιστικές φωτογραφίες που πήρε ξένος ανταποκριτής είναι ο σπασμένος και πεταγμένος στο έδαφος Εσταυρωμένος από το εικονοστάσιο του βυζαντινού ναού του Αγίου Προκοπίου στο χωριό Σύγκραση, όπου στη συγκεκριμένη περίπτωση δεν εκπληρώθηκε το γραφικό «ὀστοῦν οὐ συντριβήσεται αυτοῦ».[34]

Στα τέμπλα που έχουν σωθεί περιλαμβάνονται εκείνα των μονών του Αγίου Μάμαντος στη Μόρφου (16ος αι.), του Αποστόλου Βαρνάβα στην Έγκωμη (16ος-17ος αι.), του Αποστόλου Ανδρέα στην Καρπασία (19ος αι.), της Παναγίας στο Τρίκωμο (19ος αι.), του Αρχαγγέλου στην Κερύνεια (19ος αι.), το οποίο κατασκευάστηκε από τον ταλιαδόρο Θρασύβουλο Μιχαηλίδη,[35] του Αγίου Γεωργίου στην Πάνω Κερύνεια, το οποίο κατασκευάστηκε το 1923 επίσης από τον Μιχαηλίδη με δαπάνες του γιατρού Σπύρου Χαραλαμπίδου και της συζύγου του Μαρίας,[36] της Παναγίας στο Κάρμι (1880), της Παναγίας Ασπροφορούσας στο Αββαείο του Μπέλλαπαϊς (1884).[37]

Πολύ σημαντικά τέμπλα στην κατεχόμενη περιοχή της Κύπρου είναι του Αγίου Μάμαντος στη Μόρφου[38] και της Αχειροποιήτου στη Λάμπουσα. Το πρώτο ως το ύψος των κάτω θωρακίων είναι κτιστό. Τα θωράκιά του είναι μαρμάρινα και διακοσμούνται με ανάγλυφα φύλλα και καρπούς βαλανιδιάς, ενώ στις τέσσερις γωνίες υπάρχουν ανάγλυφα οικόσημα, πιθανώς του κτήτορα Ευγένιου Συγκλητικού. Υπάρχει και γραπτή διακόσμηση με γεωμετρικά μοτίβα, αλλά είναι ασυντήρητη. Το άνω τμήμα του τέμπλου είναι ξυλόγλυπτο και χρονολογείται γύρω στην τέταρτη δεκαετία του 16ου αιώνα. Σώζονται οι αρχικές δεσποτικές εικόνες του Χριστού, της Θεοτόκου, του Ιωάννη του Προδρόμου και του Ιωάννη του Θεολόγου, οι εικόνες της Μεγάλης Δέησης, ορισμένες του Δωδεκάορτου, ο Εσταυρωμένος και τα λυπηρά, ιταλοβυζαντινής τεχνοτροπίας, που χρονολογούνται στον 16ο αιώνα. Η Ωραία Πύλη οριοθετείται με δύο μαρμάρινους κίονες από το παλαιοχριστιανικό κιβώριο μιας εκ των δύο βασιλικών που προϋπήρχαν στη θέση του υφιστάμενου ναού. Το δεύτερο τέμπλο έχει λεηλατηθεί από τους Τούρκους και ορισμένες εικόνες του εκτίθενται στον καθεδρικό ναό του Αρχαγγέλου στην Κερύνεια, τον οποίο οι κατοχικές αρχές έχουν μετατρέψει σε μουσείο.

Στην Αχειροποίητο της Λάμπουσας βυζαντινά θωράκια, καθώς και δύο μαρμάρινοι κίονες με κιονόκρανα (προφανώς της προγενέστερης παλαιοχριστιανικής βασιλικής), ορίζουν την Ωραία Πύλη και συνδυάζονται με το εξαιρετικής ποιότητας ξυλόγλυπτο μεταβυζαντινό τέμπλο. Όπως συνηθίζεται στα τέμπλα της εποχής, τα έξεργα ανάγλυφα διακοσμητικά στοιχεία (αρχιτεκτονικά μέλη, όπως λ.χ. γοτθικά τόξα, κίονες, οικόσημα, φυτικός διάκοσμος, ζωικός διάκοσμος με δελφίνια, δράκοντες) είναι καλυμμένα με φύλλα χρυσού, ενώ το βάθος είναι βαθυκύανο ή ερυθρό.

Από το τέμπλο του καθολικού της μονής του Αγίου Σπυρίδωνα, οι εικόνες και τα γραπτά θωράκια μεταφέρθηκαν από τις κατοχικές αρχές στο κάστρο της Κερύνειας. Ορισμένες εικόνες πωλήθηκαν στην Ευρώπη και κάποιες επαναπατρίστηκαν. Η τύχη του παραμένει άγνωστη, γιατί το μοναστήρι έχει μετατραπεί σε στρατόπεδο των κατοχικών δυνάμεων.[39]

Στρατόπεδο έχει μετατραπεί και το βυζαντινό μοναστήρι του Αγίου Ιωάννη του Χρυσοστόμου στον Κουτσοβέντη, στη νότια πλευρά του Πενταδάκτυλου. Το νέο εικονοστάσιο στο καθολικό της μονής κατασκευάστηκε επί ηγουμενίας του αρχιμανδρίτου Γενναδίου Ζερβουδάκη του Κρητός τον Ιούλιο του 1907. Το παλαιότερο, όπως αναφέρει ο G. Jeffery, ήταν τεμαχισμένο και συμπληρωμένο, ώστε να καλύπτει το μεγαλύτερο πλάτος της νέας εκκλησίας. Σε αυτό ήταν τοποθετημένες εικόνες διαφόρων εποχών, καθώς και ευμεγέθης σταυρός «μὲ φυλλωτὸν διάκοσμον εἰς τὰ πλάγιά του καὶ ἄνω, καὶ ἐφωδιασμένον μὲ κλίμακα, σπόγγον καὶ λόγχην» (16ος-20ός αι.). Αν κρίνουμε από βημόθυρο, του οποίου


12

12. Κουτσοβέντης, καθολικό μονής Αγίου Ιωάννη Χρυσοστόμου: Τούρκοι στρατιωτικοί ασεβούντες μπροστά στο λεηλατημένο τέμπλο, μετά το 1974 (αρχείο Πέτρου Σολωμού).

13. Κουτσοβέντης, καθολικό μονής Αγίου Ιωάννη Χρυσοστόμου: Τούρκος στρατιωτικός βεβηλώνει ιερές εικόνες (αρχείο Πέτρου Σολωμού).


13



14

14. Ταύρου, ναός Αγίων Σεργίου και Βάκχου. Το τέμπλο (αρχείο Χριστόδουλου Χατζηχριστοδούλου).

σώθηκε φωτογραφία, το τέμπλο θα ήταν του 16ου αιώνα. Στο ίδιο τέμπλο πιθανώς ανήκαν και οι εικόνες του ένθρονου Χριστού και οι σωζόμενες πριν από το 1974 εικόνες από τη Μεγάλη Δέηση (Παναγία δεομένη, άγιος Ιωάννης ο Πρόδρομος δεόμενος και ο απόστολος Παύλος με κλειστό βιβλίο).[40] Συγκλονιστική είναι η εισέτι αδημοσίευτη φωτογραφία ιερόσυλων Τούρκων στρατιωτικών με το απογυμνωμένο εικονοστάσιο και τη βεβήλωση των ιερών εικόνων του. Ένας στρατιώτης κρατώντας σπαθί το βάζει προκλητικά στον λαιμό του αγίου

Νεοφύτου σε εικόνα του 1954, η οποία κατασκευάστηκε στο αγιογραφικό εργαστήρι της μονής του Αποστόλου Βαρνάβα. Από την εικόνα αυτή και εκείνη των αγίων Κωνσταντίνου και Ελένης που φαίνονται στη φωτογραφία έχουν εξορυχθεί κατά την προσφιλή συνήθεια των αλλοπίστων οι οφθαλμοί.

Στο καθολικό της μονής της Παναγίας Κάντάρας, που οικοδομήθηκε το 1777 στη θέση παλαιότερης, φυλασσόταν έως το 1974 το βημόθυρο προγενέστερου εικονοστασίου του 17ου αιώνα, ζωγραφισμένο από τον ιερομόναχο Λεόντιο «ἐκ Νεμεσοῦ» (Λεμεσού). Το νεότερο εικονοστάσιο και οι σαράντα δύο εικόνες του φιλοτεχνήθηκαν από τον ζωγράφο ιεροδιάκονο Λαυρέντιο το 1783. Τη δεκαετία του 1960 φωτογραφήθηκαν, μεταξύ άλλων, τέσσερα θωράκια του τέμπλου με γραπτό διάκοσμο, οι εικόνες του Δωδεκάορτου και τα αποστολικά[41].

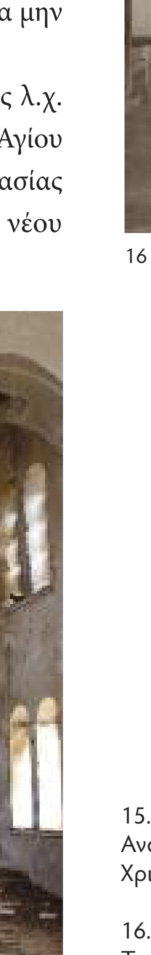
Το τέμπλο του ναού του Αγίου Νικήτα στον Νικήτα Μόρφου κατασκευάστηκε από το 1396 με δαπάνη του αρχιμανδρίτου Ιερωνύμου και διατηρείται στη θέση του εκτός από τις εικόνες που έχουν κλαπεί. Διατηρείται ακόμη και το βημόθυρο με τον Ευαγγελισμό της Θεοτόκου, το οποίο έχει επιχριστεί για να μην φαίνεται η θρησκευτική σκηνή, αφού ο ναός έχει μετατραπεί σε τζαμί.[42]

Τέλος, μια ξεχωριστή κατηγορία τέμπλων αποτελούν τα κτιστά, όπως λ.χ. των ναών της Παναγίας Περγαμιώτισσας, του Αγίου Χαραλάμπους και του Αγίου Μικάλλου στην Ακανθού, του Αγίου Ευλογίου στον Άγιο Θεόδωρο Καρπασίας (πιθ. 19ος αι.), της Μεταμορφώσεως του Σωτήρος στην Πέτρα[43] και του νέου



16

15



15. Περιστερώνα, ναός Αγίου Αναστασίου. Το τέμπλο (αρχείο Χριστόδουλου Χατζηχριστοδούλου).

16. Ακανθού, ναός Αγίου Μικάλλου. Το τέμπλο πριν από το 1974 (αρχείο Δήμου Ακανθούς).

ναού του Αγίου Αναστασίου στην Περιστερώνα, του Αγίου Νικολάου στους Νέους Σόλους-Ξερό,[44] έργα του 20ού αιώνα. Το τέμπλο του ναού του Αγίου Νικολάου στην Πεντάγυια είναι κατασκευασμένο από μωσαϊκό του εργοστασίου Ταβέλλης γύρω στο 1953 και διατηρείται στη θέση του, χωρίς τις εικόνες που χρονολογούνται στα μέσα του 20ού αιώνα.[45]

---

1. Προσωπική μαρτυρία του συγγραφέα.

2. Γεωργίου 2006, 23-45, υποσημ. 18. Κυριακίδου 2011, 11, 18-19: «Κατά την παλαιοχριστιανική εποχή το τέμπλο έχει τη μορφή χαμηλού κιγκλιδώματος και εξελίσσεται σταδιακά καθ' ύψος, χωρίζοντας το ιερό βήμα από τον κυρίως ναό. Από τον 14ο αιώνα τοποθετούνται δεσποτικές εικόνες στα μετακιόνια κενά του τέμπλου, εικονίδια του Δωδεκάορτου ή και της Μεγάλης Δέησης στο επιστύλιο και ο σταυρός με τον Εσταυρωμένο και τα λυπηρά ως επίστεψη. Κατά τη μεταβυζαντινή περίοδο τα ξυλόγλυπτα τέμπλα παρουσιάζουν την τριμερή, καθ' ύψος διάρθρωση, την οποία συναντούμε και στα υπό εξέταση τέμπλα». Επίσης σ. 72-73, για την εξέλιξη του τέμπλου στην Κύπρο και 345-361 για την εξέλιξη της τεχνοτροπίας του τέμπλου.

3. Για καταστροφές εικονοστασίων εκτός Κύπρου βλ. ενδεικτικά Καλούμενος 2014.

4. Γενικά για την ξυλογλυπτική και τα τέμπλα στην Κύπρο βλ. Παπαδημητρίου 2003. Για την ξυλογλυπτική στην Κύπρο βλ. Κυριακίδου 2011, 49 κ.ε. Παπαγεωργίου 2013, 116-129.

5. Chotzakoglou 2010, 52. Χατζηχριστοδούλου, Μυριανθεύς, Γεωργιάδης 2011, 133, 135, 141.

6. Χατζηχριστοδούλου, Μυριανθεύς, Γεωργιάδης 2011, 115.

7. Ενδεικτικά βλ. Chotzakoglou 2010, 49 κ.ε. Χατζηχριστοδούλου 2015, 99-101, ιδίως 101.

8. *Κύπρος 1985*, 1988², 72-73, εικ. 20 «Η εκκλησία του Αγίου Γεωργίου στον Άγιο Κασσιανό, στη Λευκωσία, καμένη και κατεστραμμένη» και φωτογραφία αρ. 21 «Έλληνες Κύπριοι στρατιώτες σώζουν από την εκκλησία του Αγίου Γεωργίου στην περιοχή του Αγίου Κασσιανού στη Λευκωσία, εικόνες».

9. Chotzakoglou 2010, 132-133. Περδίκης 2006, 180-189, ιδίως 184, 188-189. Παπαγεωργίου 2013, 126.

10. Ηλιάδης 2016, 46-65,57, εικ. 49-50.

11. Ό.π., 58.

12. *Κύπρος 1985*, 1988², 72, αρ. 17-19.

13. Ηλιάδης 2016, 46-65, ιδίως 54-55.

14. Ό.π., 59.

15. Για παρόμοιες περιπτώσεις βλ. Χατζηχριστοδούλου, Μυριανθεύς, Γεωργιάδης 2011, 107, 119, 141.

16. Ηλιάδης 2016, 60, εικ. 60, 65· ο ίδιος ταλιαδόρος κατασκεύασε το εικονοστάσιο του Αγίου Γεωργίου τους Μάντουδους στην Κυθρέα και του Αγίου Λουκά στη Χρυσίδα. Επίσης, ο ίδιος σκάλισε και το τέμπλο του ναού του Αγίου Χαραλάμπους στο Νέο Χωρίο Κυθρέας, βλ. Πρωτοπαπά 2016, 81-90, ιδίως 81.

17. Ηλιάδης 2016, 61.

18. Ό.π., 52.

19. Ό.π., 53.

20. Ό.π., 64.

21. Μυριανθεύς 2006α, 192-195, ιδίως 194.

22. Μυριανθεύς 2006β, 46-49, ιδίως 48.

23. Μυριανθεύς 2006γ, 50-53, ιδίως 52.

24. Marangou 2007, 65.

25. Για σταυρούς και λυπηρά, βλ. Χατζηχριστοδούλου 2017, 9-11.

26. Ηλιάδης 2006γ, 60-63, ιδίως 62.

27. Χοτζάκογλου 2006β, 98-100.

28. Ό.π., 94-97.

29. Χοτζάκογλου 2006α, 124-127, ιδίως 126-127.

30. Χατζηχριστοδούλου 2006β, 120-122, ιδίως 122.

31. Χατζηχριστοδούλου 2006γ, 150-153, ιδίως 152-153.

32. Ηλιάδης 2006α, 154-159.

33. Χατζηχριστοδούλου, Μυριανθεύς, 2011, 61. Ο ναός έχει εν μέρει αποκατασταθεί και χρησιμοποιείται από τους Τουρκοκυπρίους ως αίθουσα εκμάθησης χορού. Στον ναό τελείται θεία λειτουργία μία φορά τον χρόνο κατόπιν άδειας των κατοχικών αρχών μέσω των Ηνωμένων Εθνών. Ως εκ τούτου η Ιερά Μητρόπολη Μόρφου, στην οποία ανήκει το μνημείο, συμπλήρωσε πρόχειρα το απολεσθέν τμήμα του εικονοστασίου.

34. *Κύπρος 1985*, 1988[2], 70-71, αρ. 16.

35. Αργυρού 2006α, 256-259.

36. Αργυρού 2006β, 260-263, ιδίως 263 όπου έγχρωμη φωτογραφία του εικονοστασίου. Χατζηχριστοδούλου 2009 (ημερομηνία ανάκτησης 4.6.2017).

37. Ηλιάδης 2006β, 382-387, ιδίως 385-386.

38. Hadjichristodoulou 2010, 46-53. Jones, Milward Jones 2010, 70, 82, 116-117, 182.

39. Marangou 2007, 70. Φούλια, Χατζηχριστοδούλου 2015, 102-128.

40. Τσικνόπουλλος 1959, 106-109, 135-139.

41. Κτωρίδης 2014, 31, 33-47.

42. Χατζηχριστοδούλου, Μυριανθεύς, Γεωργιάδης 2011, 117.

43. Ό.π., 128-129.

44. Ό.π., 115-116.

45. Ό.π., 125.



Templon-screens – Iconostases in the area of Cyprus occupied by the Turks since 1974

As consequence of the Turkish invasion of Cyprus in 1974, the Church of Cyprus programme ofr recording, studying and conserving the monuments in the northern part of the island, which was being implemented by the Department of Antiquities, was cut short violently. Among other things, the deliberate abandonment to dereliction, the illicit sale and the destruction of the wood-carved and built iconostases of the churches in the Occupation zone, with few exceptions, has created an irremediable void.

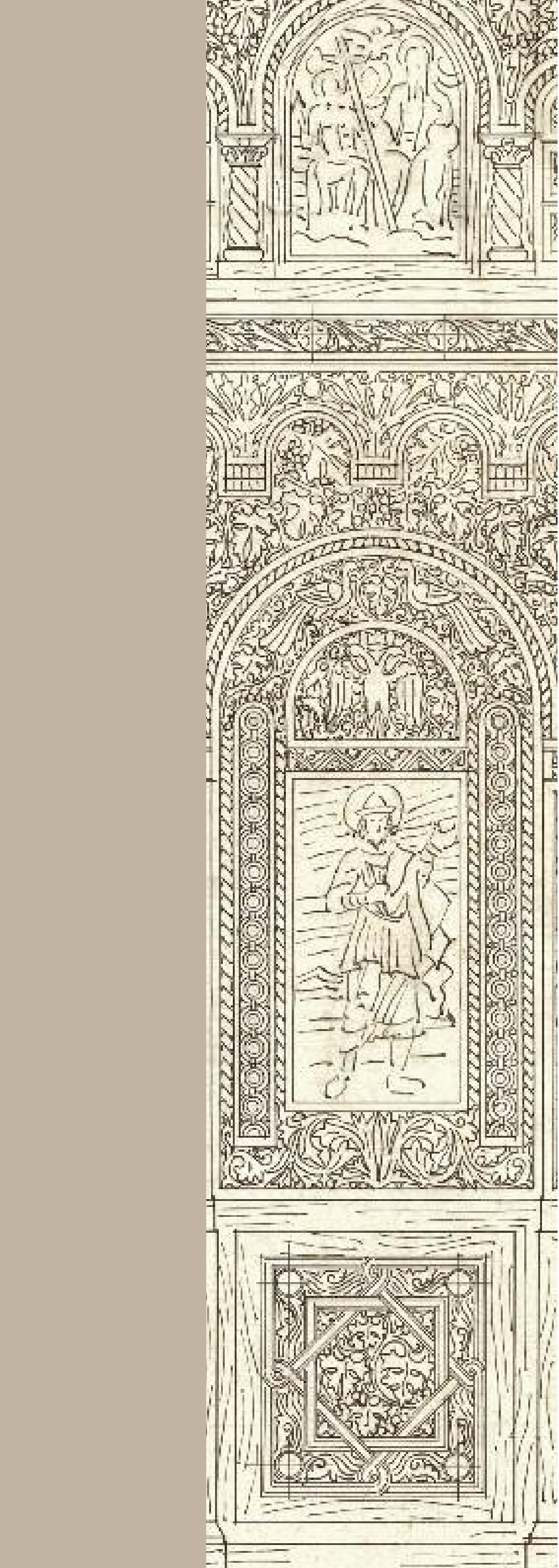
In churches that have been turned into mosques, the iconostases are covered over with textiles, while flags of Turkey or the pseudo-state, Islamic inscriptions, posters, and so on, have been placed in the openings.

Christodoulos Hadjichristodoulou
PhD, Byzantinist, Head of the Historical Archive of the Bank of Cyprus



Σχέδια τέμπλων από έλληνες αρχιτέκτονες.
Εργασίες κατασκευής και συντήρησης τέμπλων

Drawings of templa by Greek architects.
Construction and conservation of templa



ΜΑΡΩ ΚΑΡΔΑΜΙΤΣΗ-ΑΔΑΜΗ

Τέμπλα-εικονοστάσια σχεδιασμένα από έλληνες αρχιτέκτονες

Η ναοδομία της νεότερης Ελλάδας έχει επανειλημμένα απασχολήσει τους αρχιτέκτονες και τους μελετητές της αρχιτεκτονικής. Είναι φυσικό η βυζαντινή παράδοση να βαραίνει ιδιαίτερα στον σχεδιασμό και την εξωτερική και εσωτερική διακόσμηση των νέων εκκλησιών που κτίζονται μετά την ίδρυση του ελληνικού κράτους. Ο Νεοκλασικισμός, ο ρυθμός που επικράτησε μετά την άφιξη των Βαυαρών. δεν μπορούσε να προσφέρει πρότυπα προς μίμηση, πολύ περισσότερο που οι δυτικοί ναοί απευθύνονταν σε ξένα δόγματα. Επομένως η έμπνευση ερχόταν αυτόματα από τους βυζαντινούς χρόνους και τα χρόνια της τουρκοκρατίας.

Το τέμπλο-εικονοστάσιο, που στις παλαιοχριστιανικές βασιλικές ήταν χαμηλό και μαρμάρινο, υψώνεται και μετατρέπεται σε διαχωριστικό διάφραγμα που χωρίζει το ιερό από τον κυρίως ναό στα χρόνια του Ιουστινιανού.

Η περιγραφή του Παύλου Σιλεντιανού, η σχετική με το τέμπλο της Αγίας Σοφίας στην Κωνσταντινούπολη τον 6ο μ.Χ. αιώνα, αναφέρει ότι στεφόταν από επιστύλιο 32 μ. μήκους και ότι αποτελείτο από δώδεκα δίδυμους κίονες επενδεδυμένους με ασήμι, που έριχναν μακριά εκθαμβωτικές μαρμαρυγές. Πάνω στους δίδυμους αυτούς κίονες ήταν σκαλισμένα στηθάρια με τις μορφές αγίων, ενώ η διακόσμηση των αψίδων και του επιστυλίου αποτελείτο από λέοντες, παγώνια, πουλιά και λαγούς ανάμεσα σε φυλλώματα δέντρων.

Μετά την Εικονομαχία, τα κενά μεταξύ των κιόνων, που εξακολουθούν να είναι πάντα μαρμάρινα, κλείνονται στο κάτω μέρος με θωράκια και πάνω τους εναποτίθενται εικόνες, ρόδακες, αστέρια, άνθη, γρύπες. Αραβουργήματα σκαλίζονται στους μεταξύ τους κίονες, στα θωράκια, στο επιστύλιο. Συχνά είναι επεξεργασμένα με τρυπάνι και ιχνογραφούν τις πτυχές και τις νευρώσεις των φύλλων, δημιουργώντας εναλλαγές φωτός και σκιάς. Η κυματοειδής περιπλοκάδα από κισσό ή άμπελο δεν περιορίζεται πια σε ζώνες στο Βυζάντιο, λέει ο Alois Riegl, αλλά απλώνεται σε ολόκληρες επιφάνειες. Τα λεπτοκαμωμένα αυτά κεντήματα, συμπληρώνει ο Παναγιώτης Μιχελής (1903-1969), συμβάλλουν στην ανάπτυξη της μεγαλοσύνης του χώρου και δημιουργούν ένα είδος αραχνοΰφαντης άκαμπτης δαντέλας.

Στα χρόνια της τουρκοκρατίας το μαρμάρινο τέμπλο εγκαταλείπεται σταδιακά, εξαιτίας του μεγάλου κόστους του υλικού (διατηρείται μονάχα σε κάποια κυκλαδονήσια, όπως η Τήνος και η Πάρος που έχουν δικό τους μάρμαρο) και αντικαθίσταται από το ξύλινο.

Στο Αιγαίο, στα Επτάνησα και στη Βόρεια Ελλάδα συναντούμε ξύλινα τέμπλα, θαύματα τεχνικής δεξιότητας και πλούτου, έντεχνης αλλά και λαϊκής τέχνης. Για κάποια από αυτά γνωρίζουμε τα ονόματα των δημιουργών τους, αλλά για τα περισσότερα οι δημιουργοί τους παραμένουν άγνωστοι.

Καθώς το στοιχείο του τέμπλου-διαφράγματος λείπει εντελώς στους καθολικούς και προτεσταντικούς ναούς, είναι απόλυτα φυσικό τα τέμπλα των σύγχρονων ορθόδοξων ναών να αποτελούν συνέχεια των τέμπλων της τουρκοκρατίας. Η ναοδομία της τσαρικής Ρωσίας και των βαλκανικών χωρών, των γειτονικών δηλαδή με τη χώρα μας ορθόδοξων κρατών, δεν είναι, από όσο τουλάχιστον γνωρίζω, ιδιαίτερα μελετημένη όσον αφορά την εσωτερική τους διακόσμηση και οπωσδήποτε δεν έχουμε στοιχεία που να δείχνουν ότι επηρέασε τους Έλληνες ναοδόμους, παρόλον ότι αρκετοί στρατιωτικοί αρχιτέκτονες είχαν αποφοιτήσει από τις εκεί στρατιωτικές και αρχιτεκτονικές σχολές και είναι πολύ πιθανόν να είχαν διδαχθεί ή έστω επηρεαστεί από την αντίστοιχη ναοδομία.

Οπωσδήποτε πάντως γνωρίζουμε ότι κατά τον 18ο και τον 19ο αιώνα στην Αυστροουγγαρία κτίζονται ορθόδοξοι ναοί με θαυμάσια ξυλόγλυπτα τέμπλα σε ρυθμό Μπαρόκ. Οι δημιουργοί τους είτε είναι Σέρβοι είτε αγιορείτες είτε Έλληνες. Στο Eger π.χ. λειτουργούσε το εργαστήρι του ναξιώτη ξυλογλύπτη Νικολάου Ιωάννου Ταληδόρου, ξακουστού για τα θαυμάσια τέμπλα –ξυλόγλυπτα επιχρυσωμένα σε αυστροουγγαρέζικο Μπαρόκ με νεοκλασικά στοιχεία–, που δημιούργησε για τις ελληνικές εκκλησίες στη Βουδαπέστη, στο Miskolc, στο Balassayyarmat Eger και αλλού.

Τα ίδια διακοσμητικά στοιχεία που συναντούμε τους τελευταίους βυζαντινούς χρόνους, στα χρόνια της τουρκοκρατίας φιλοτεχνούσαν και οι ντόπιοι ξυλογλύπτες. Κλαδιά δάφνης, άμπελος με φύλλα και τσαμπιά, φύλλα άκανθας. Τεχνίτες από την Κοζάνη, την Καστοριά, τη Σιάτιστα και άλλες περιοχές της Μακεδονίας εγκαθίστανται στις πόλεις της ορθόδοξης κοινωνικής διασποράς μεταφέροντας την τέχνη τους. Την επιρροή τους μπορεί κανείς να διακρίνει και στην Αγία Τριάδα της Βιέννης. Στα σχέδια λεπτομερειών του Θεόφιλου Χάνσεν, το Μπαρόκ συνδυάζεται με τον Νεοκλασικισμό. Αντίθετα, ο μαθητής του, Ερνέστος Τσίλλερ, που εγκαθίσταται μόνιμα στην Ελλάδα και μελετά από κοντά τους αθηναϊκούς βυζαντινούς ναούς, τα μοναστήρια της Αττικής, το Δαφνί, το Νταού Πεντέλης και άλλα, φαίνεται να προβληματίζεται προσπαθώντας να ενσωματώσει τα βυζαντινά στοιχεία σε μια σύγχρονη ορθόδοξη ναοδομία.



1



2

1. Ν. Νικολαΐδης («Πρίαμος»), ξυλογλύπτης. Ξυλόγλυπτο τμήμα επίπλου, ξύλο, 100 × 42 εκ. 1938-1940.

2. Γ. Νομικός, αρχιτέκτονας. Θωράκιο, ξύλο, 37,5 × 70 εκ. 1950-1960.

3. Ν. Ανδραβιδιώτης, ξυλογλύπτης. Κιονόκρανο, ξύλο, 25 × 20 × 25 εκ. 1980.

4. Ν. Ανδραβιδιώτης, ξυλογλύπτης. Θωράκιο, ξύλο, 55 × 100 × 5 εκ. 1980.



3



4

Στα τέλη του 19ου και στις αρχές του 20ού αιώνα βλέπουμε να επικρατούν μορφολογικές και ρυθμολογικές αναζητήσεις που παραμένουν σχεδόν ανόθευτες, πιστές στα πρότυπα της παράδοσης.

Στο Κυριακό Σχολείο (τμήμα του Πολυτεχνικού Σχολείου), ήδη από το 1837, κατά τον τύπο της σχολής Art et Métiers στο Παρίσι, διδασκόταν κοσμηματογραφία και ξυλογραφία δημιουργώντας άριστους και επιδέξιους ξυλογλύπτες.

Και πάλι οι σχεδιαστές των ξυλόγλυπτων στοιχείων είναι σχεδόν πάντα άγνωστοι (το όνομα που αναγράφεται στα περισσότερα από αυτά αφορά τον ξυλογλύπτη και όχι τον σχεδιαστή. Το ίδιο ακριβώς συμβαίνει και στα περισσότερα μνημεία του 19ου αι., π.χ. στο Α΄ νεκροταφείο της Αθήνας).

Επιχείρησα να σκάψω λίγο βαθύτερα προκειμένου να ανακαλύψω ή έστω να προσεγγίσω κάποιες πρώτες απαντήσεις.

Οι αισθητικοί της τέχνης στα κείμενά τους, τα σχετικά με την ξυλογλυπτική της νεότερης Ελλάδας, ελάχιστα αναφέρουν. Μια μικρή παρένθεση ενσωματωμένη στη λαϊκή τέχνη με κάποιες αναφορές στην εκκλησιαστική τέχνη. Ο Κίτσος Μακρής (1917-1988) είναι ίσως αυτός που αναφέρεται περισσότερο και στους δημιουργούς, τους λαϊκούς τεχνίτες.

Τα Αρχεία Νεοελληνικής Αρχιτεκτονικής του Μουσείου Μπενάκη ήρθαν και πάλι να συνδράμουν την έρευνα. Καταγράφοντας τα αρχεία των νεοελλήνων αρχιτεκτόνων του πρώτου μισού του 20ού αιώνα και ιδιαίτερα αυτών που είχαν ασχοληθεί με τη ναοδομία, εντοπίσαμε σειρά σχεδίων διακοσμητικών στοιχείων του εσωτερικού χώρου των ναών, που συνόδευαν τα καθαρά αρχιτεκτονικά σχέδια (κατόψεις, όψεις, τομές κτλ.). Τέμπλα, άμβωνες, επιτάφιοι, προσκυνητάρια, εικονοστάσια, παγκάρια κ.ά. Εντοπίσαμε επίσης φακέλους με αντίστοιχα σχέδια για ξυλόγλυπτα διακοσμητικά, τα οποία δεν αναφέρονται σε συγκεκριμένο ναό. Από τους παλαιότερους, αναφέρουμε τους Δημήτρη Πικιώνη (1887-1968), Εμμανουήλ Λαζαρίδη (1894-1961) και Αθανάσιο Δεμίρη (1887-1965). Δυστυχώς δεν έχουν βρεθεί στοιχεία για τον σχεδιασμό των εκκλησιών του Δ. Ζέζου (†1857), του Λ. Καυταντζόγλου (1811-1885) ή ακόμη του Ε. Τσίλλερ (1837-1923), παρόλον ότι για τον τελευταίο τουλάχιστον γνωρίζουμε ότι σχεδίαζε ξύλινα έπιπλα, ξυλοεπενδύσεις κτλ. Είναι άλλωστε χαρακτηριστικό ότι ούτε ο Καυταντζόγλου ούτε ο Τσίλλερ αναφέρονται ποτέ στο θέμα αυτό, στα δε σχέδια των κατά πλάτος τομών των ναών που σχεδιάζουν, τα σχετικά στοιχεία παρουσιάζονται αφαιρετικά, συμβολικά θα έλεγα. Αντίθετα μάλιστα, στα σχέδια του Τσίλλερ για τον Άγιο Γεώργιο του Ορφανοτροφείου Χατζηκώνστα υπάρχουν υδατογραφίες λεπτομερειών για τον εσωτερικό διάκοσμο των τόξων του ναού. Δεν αποκλείεται πάντως και τα ξύλινα στοιχεία του ναού αυτού να είχαν σχεδιασθεί από τον Σάξωνα

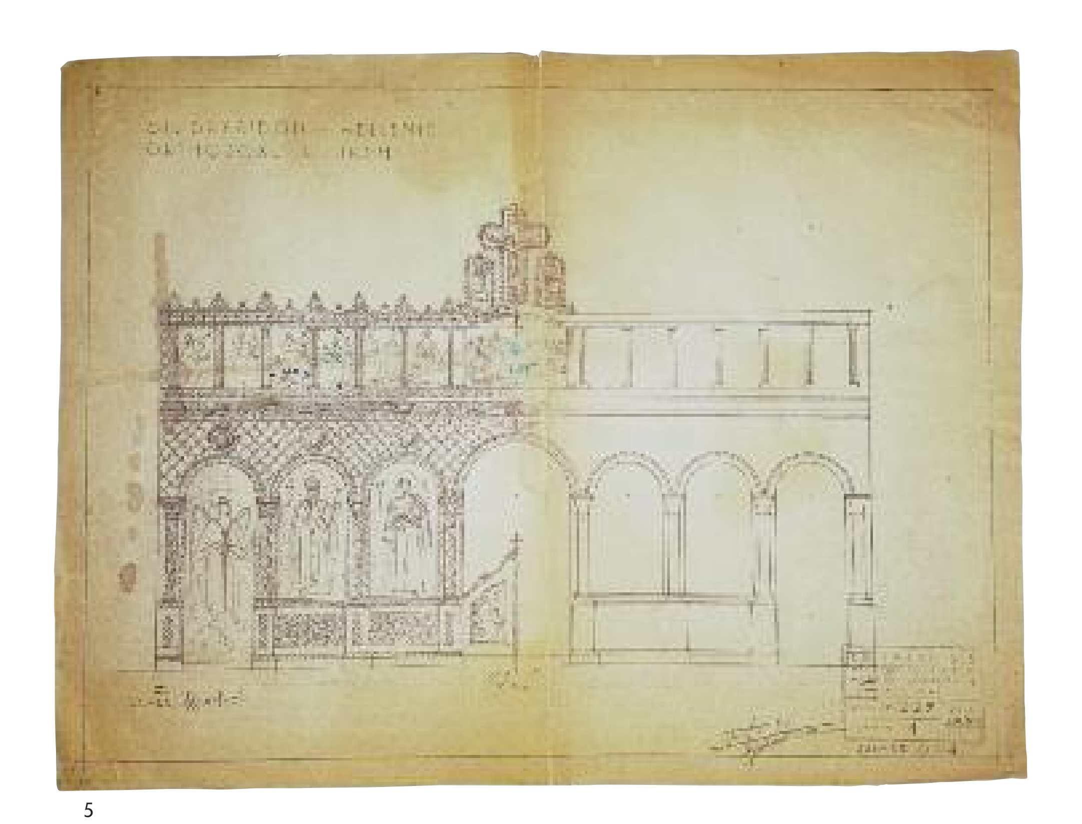
αρχιτέκτονα, πολύ περισσότερο που το συγκεκριμένο Ορφανοτροφείο διέθετε ειδικό ξυλουργικό τμήμα και επιπλοποιείο εξοπλισμένο με τα πιο σύγχρονα μηχανήματα, όπου οι τρόφιμοι δημιουργούσαν εξαιρετικά έπιπλα και λεπτοξυλουργήματα, ενώ ταυτόχρονα διδάσκονταν και γραμμικό και τεχνικό σχέδιο.[1] Είναι γεγονός ότι χρειάζεται οπωσδήποτε πολύ μεγαλύτερη έρευνα.

Τα μοτίβα της εκκλησιαστικής ξυλογλυπτικής και ιδιαίτερα των τέμπλων που σχεδιάζουν οι νεότεροι αρχιτέκτονες δεν διαφέρουν και πολύ από αυτά της λαϊκής εκκλησιαστικής ξυλογλυπτικής ως προς τη θεματολογία, είναι όμως περισσότερο αυστηρά και γεωμετρικά σχεδιασμένα και επαναλαμβανόμενα. Το γεγονός αυτό οδηγεί στο συμπέρασμα ότι για τα παλαιότερα δεν είχε προηγηθεί σχέδιο, όπως άλλωστε και για τα περισσότερα έργα της λαϊκής τέχνης, αλλά ο τεχνίτης εργαζόταν μόνος του αυθόρμητα και σύμφωνα με την έμπνευση της στιγμής. Και φυσικά δεν πρέπει να θεωρηθεί σύμπτωση ότι τα πρώτα βυζαντινής τεχνοτροπίας τέμπλα σχεδιάζονται από τους νεαρούς αρχιτέκτονες την περίοδο που το κίνημα της επιστροφής στις ρίζες είναι ένα από τα δύο κινήματα μαζί με το μοντέρνο που κυριαρχούν στον χώρο της αρχιτεκτονικής.

Το σκυριανό έπιπλο, καρέκλες, κασέλες, κομό, κατακτά το αστικό σπίτι. Τα εργαστήρια του Ι. Νομικού και των αδερφών Νικολαΐδη («Πρίαμου») στην οδό Σόλωνος και στην οδό Χαριλάου Τρικούπη αντίστοιχα, είναι περιζήτητα. Το τελευταίο μάλιστα κατασκεύασε και όλα τα εκκλησιαστικού τύπου ξυλόγλυπτα στο παλιό σπίτι του Ε. Τσίλλερ στην οδό Μαυρομιχάλη (σε σχέδια του Α. Ζάχου), όπου ο φιλότεχνος Διονύσιος Λοβέρδος (1878-1934) στέγασε τη Συλλογή του μετατρέποντάς το σε ένα μικρό βυζαντινό μουσείο.

Ενδιαφέρουσα πρόταση είναι η τοποθέτηση φορητών εικόνων σε ερμάριο με κόγχες. Ο Αριστοτέλης Ζάχος (1871-1939), πάντα φανατικός οπαδός του κινήματος επιστροφής στις ρίζες, σχεδίασε, εκτός από τους εσωτερικούς χώρους του σπιτιού του στο Μετς, και τους χώρους του σπιτιού της Αγγελικής Χατζημιχάλη στην Πλάκα (που σήμερα είναι Μουσείο), καθώς και τους χώρους του Βυζαντινού και Χριστιανικού Μουσείου στην Αθήνα.

Το στοιχείο της αμπέλου επικρατεί –«Ἐγὼ εἰμὶ ἡ Ἄμπελος, ὑμεῖς τὰ κλήματα»– σε διάφορες παραλλαγές: Κληματίδες που ελίσσονται, φύλλα και τσαμπιά από σταφύλι. Μοτίβα από παλαιότερες θρησκείες που υιοθετήθηκαν και εντάχθηκαν στη χριστιανική θρησκεία, όπως το παγώνι (ταώς) και το ελάφι που συναντάμε στον κήπο του βασιλιά Σολομώντα στην Παλαιά Διαθήκη. Σύμβολο της Ανάστασης και της αθανασίας της ψυχής το παγώνι, της ψυχής που ξεδιψάει από την πηγή της ζωής το ελάφι και τα περιστέρια που πίνουν από τη γούρνα. Σύμβολο αθωότητας η περιστερά και το τρίτο πρόσωπο της Αγίας Τριάδας, ο αμνός, ο ιχθύς…



5

5. Σχέδιο του Εμμ. Λαζαρίδη για τον ναό του Αγίου Σπυρίδωνα στη Νέα Υόρκη. 1952. (Συλλογή Βιβλιοθήκης Βελιμέζη).



6

6. Εμμ. Λαζαρίδης, διαφημιστικό πολύπτυχο εργασιών. 16,5 × 106 εκ. 1952.

Τα σχέδια του Εμμ. Λαζαρίδη (Εικ. 5) και του Αθ. Δεμίρη σε κλίμακες 1:10, 1:5, 1:2, 1:1 εντυπωσιάζουν με την ευαισθησία τους. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει ένα διαφημιστικό πολύπτυχο του Εμμ. Λαζαρίδη, που εντοπίστηκε στο αρχείο του. Φέρει τον τίτλο *Εκκλησιαστικαί διακοσμητικαί μελέται Εμ. Λαζαρίδη Αρχιτέκτονος, Συγγρού 4, Αθήναι* και αποτελείται από εννέα επιστολικά δελτάρια (Εικ. 6). Στο πολύπτυχο περιλαμβάνονται απεικονίσεις τέμπλου, άμβωνα, δεσποτικού θρόνου, προσκυνηταρίου (εικονοστασίου) της Θεοτόκου, μανουάλια και θύρες ναών.[2] Επισημαίνεται επίσης η συνεργασία του γραφείου με γνωστούς αγιογράφους. Είναι άλλωστε γνωστό ότι ο Λαζαρίδης συνεργαζόταν με τον Φ. Κόντογλου, τον Ν. Εγγονόπουλο, τον Ν. Στρατούλη, τον Δ. Πελεκάση και άλλους.

Εκτός όμως από τον Λαζαρίδη που σχεδίασε τους ναούς της Αγίας Τριάδος Πειραιώς, του Αγίου Σπυρίδωνος στη Νέα Υόρκη, του Αγίου Παντελεήμονος στο Μεσολόγγι, των Αγίων Αναργύρων στη Γλυφάδα και άλλων, με το σχεδιασμό ξυλόγλυπτων μελών ναών ασχολήθηκε ιδιαίτερα και ο Αθ. Δεμίρης με προεξέχοντα τον ναό της Αγίας Φωτεινής στη Νέα Σμύρνη. Με καταγωγή από τη Σμύρνη ο ίδιος, εκτός από το θαυμάσιο λαϊκό ξυλόγλυπτο τέμπλο με τις μπαρόκ επιδράσεις, τον άμβωνα και τον δεσποτικό θρόνο, έργα των αρχών του 19ου αιώνα που προέρχονται από τον ναό του Αγίου Ιωάννου του Θεολόγου της

Σμύρνης, σχεδίασε όλα τα υπόλοιπα ξυλόγλυπτα μέλη (εικονοστάσια, παγκάρι κ.ά.) του ναού της Αγίας Φωτεινής Νέας Σμύρνης. Έργα του Δεμίρη βρίσκονται επίσης στους ναούς Κοιμήσεως της Θεοτόκου στην Καισαριανή, Αγίου Γεωργίου στη Λειβαδιά, Παναγίας Δεσποίνης στη Λαμία, Ευαγγελιστρίας στη Λαμία, καθώς και στην Ερμιόνη, Χίο, στους ναούς των Αγίων Κωνσταντίνου και Ελένης στη Θήβα, Προφήτη Δανιήλ στην Αθήνα, Αγίου Γρηγορίου στις Ράχες Φθιώτιδος, Αγίου Δημητρίου στο Αγρίνιο, Αγίου Νικολάου στη Χαλκίδα, Αγίας Τριάδος στον Βύρωνα, Αγίου Ιωάννη στην Αθήνα κ.ά. Στους φακέλους πολλών από αυτούς περιλαμβάνονται τα συμφωνητικά με τους τεχνίτες και τους καλλιτέχνες που ανέλαβαν τις ξυλογλυπτικές ή μαρμαρογλυπτικές εργασίες, όπως του γλύπτη Κ. Περράκη, των μαρμαρογλυπτών Μαστόρη, Ι. Βιδάλη, Μιχαηλίδη, Μ. Κουνάδη, Ι. Κουμαριανού, Ι. Λαμέρα, Π. Παρίτση, Φ. Σκαρή και των καλλιτεχνών ξυλογλυπτών Β. Μαύρου, Ανδραβιδιώτη,[3] Λώζου, Β. Κοντώνη, Σκρέπα-Γολεγά, Κορυζή, Λυρίζη, Θεοφάνη Νομικού (1910-1976). Μια μεγάλη σειρά ονομάτων, που θα μπορούσε να αποτελέσει την αρχή για μια σχετική έρευνα.


7

Σημαντικός ναοδόμος και σχεδιαστής ξυλόγλυπτων έργων είναι αναμφισβήτητα και ο αρχιτέκτονας Γεώργιος Νομικός (1905-2003). Με καταγωγή από την Αμοργό, τελείωσε τη νεοσύστατη σχολή Αρχιτεκτονικής το 1928. Μετά την αποφοίτησή του, εργάστηκε δίπλα στον Αναστάσιο Ορλάνδο (1887-1979) στην Υπηρεσία Αναστηλώσεως και Εκκλησιαστικής Αρχιτεκτονικής του Υπουργείου Παιδείας, όπου ασχολήθηκε, εκτός των άλλων, με την επίβλεψη αναστηλωτικών έργων στο Άγιον Όρος και στον Μυστρά. Η εμπειρία του αυτή καθόρισε ολόκληρη την επαγγελματική του σταδιοδρομία, καθώς μετά από μια ενασχόληση με την κατασκευή ιδιωτικών έργων, για λίγα χρόνια ασχολήθηκε από το 1957 και ως το τέλος της ζωής του με τη ναοδομία. Ένα πολύ πλούσιο αρχιτεκτονικό έργο που περιλαμβάνει πάνω από ογδόντα ναούς. Το αρχείο του φυλάσσεται σήμερα με ιδιαίτερο σεβασμό και αγάπη από τον γιο του Στέφανο Νομικό, επίσης αρχιτέκτονα και ναοδόμο. Μια ειδική έκδοση αφιερωμένη στο έργο του θα ήταν μια προσφορά στην ιστορία της ορθόδοξης ναοδομίας, αλλά και μια προσέγγιση στη σύγχρονη ελληνική τέχνη του σχεδιασμού ξυλόγλυπτων και μαρμάρινων εκκλησιαστικών έργων (Εικ. 7, 8) (τέμπλων, δεσποτικών θρόνων, αμβώνων, εικονοστασίων, παγκαριών, αναλογίων, επιταφίων, πολυελαίων), αλλά και έργων σιδερένιων σφυρήλατων, ασημένιων κτλ.

Ειδικά τα παγώνια που σχεδιάζει έχουν μια ιδιαίτερη χάρη, καθώς κοιτούν

7. Γιώργος Νομικός, σχέδιο κιονοκράνου. Μολύβι σε χαρτί Canson, 69,5 × 56 εκ. 1938 (αρχείο Στέφανου Νομικού).

8. Γιώργος Νομικός, κιονόκρανο. Ξύλο, 33,5 × 38 × 38 εκ. 1950-1960 (αρχείο Στέφανου Νομικού).

8





9



10

9. Γιώργος Νομικός, σχέδιο τέμπλου ναού Αγίας Τριάδας Πειραιά, πλαϊνά τέμπλου, 1968-1975, μολύβι σε χαρτί διαφανές Canson, 63,5 × 63,5 εκ. (αρχείο Στέφανου Νομικού).

10. Γιώργος Νομικός, σχέδιο τέμπλου ναού Αγίας Μαρίνας Θησείου, 1934, μολύβι σε χαρτί διαφανές Canson, 75 × 89,3 εκ. (αρχείο Στέφανου Νομικού).

χαριτωμένα το ένα το άλλο. Όπως λέει ο ίδιος, στο έργο του αυτό τον οδήγησε η πείρα που είχε αποκτήσει εργαζόμενος στα εφηβικά του χρόνια ως ξυλογλύπτης στο εργαστήριο του πατέρα του Στέφανου Νομικού.

Αντίστοιχη περίπτωση είναι και αυτή του αρχιτέκτονα Σωτήρη Μαγιάση (1894-1966) ο οποίος, παράλληλα με το επάγγελμά του, εργαζόταν και στο εργαστήριο επιπλοποιίας του πατέρα του Ι. Μαγιάση. Του Ι. Μαγιάση είναι και το προσκυνητάρι του Αγίου Διονυσίου που κατασκευάστηκε όμως πολύ αργότερα, το 1912.

Έργα του Νομικού συναντάμε στους ναούς του Αγίου Διονυσίου στην Αθήνα (βλ. εδώ, 158-159, εικ. 2), της Αγίας Τριάδος στον Πειραιά (Εικ. 9), της Αγίας Μαρίνας στο Θησείο (Εικ. 10), του Αγίου Παντελεήμονος στην οδό Αχαρνών (βλ. εδώ, 192, εικ. 8), του Αγίου Ανδρέα στην Πάτρα (βλ. εδώ, 193, εικ. 10), του Αγίου Νεκταρίου στην Αίγινα και πολλών άλλων.[4]

Τα έργα του Νομικού, πραγματικά κομψοτεχνήματα ξυλογλυπτικής, καθρεφτίζουν συχνά τον χαρακτήρα του, χαρακτήρα ενός χαριτωμένου, ζεστού, με ταλέντο και χιούμορ ανθρώπου, που είχα την τύχη να γνωρίσω, όταν αυτός ήταν ένας ώριμος πια άνδρας με εφηβική ψυχή...

Δεν είναι λίγοι οι νεότεροι αρχιτέκτονες που απασχολούνται σήμερα με τη ναοδομία και τον σχεδιασμό ξυλόγλυπτων αντικειμένων. Θα περιοριστώ να αναφέρω τα ονόματα των Βασίλη Νικολαΐδη και Εριφύλης Μαθιουδάκη, όχι γιατί δεν υπάρχουν άλλοι και μάλιστα αξιόλογοι, αλλά γιατί δεν έχουμε προλάβει να μελετήσουμε ακόμη το έργο τους…

---

1. Μόνο για την περίπτωση του αρχιερατικού θρόνου της Αγίας Ειρήνης ο Καυταντζόγλου αναφέρει ότι είναι έργο του ξυλουργού Πέππα, μαθητή του Πολυτεχνείου, με επαινετικά σχόλια. Ο Παρμενίδης, στο βιβλίο *Το αστικό έπιπλο στην Ελλάδα 1830-1940,* υποθέτει ότι ο τεχνίτης είτε δούλευε με ανθίβολα είτε υπό την επίβλεψη ενός ιερωμένου. Οπωσδήποτε πάντως δεν αναφέρεται στον σχεδιασμό του από τον ίδιο τον Καυταντζόγλου

2. Πάντοτε στο αρχείο Λαζαρίδη, εντοπίστηκε επιστολή «προς τους προϊσταμένους των Ιερών Ναών Ελλάδος και Αμερικής», όπου επισημαίνεται ότι ο αρχιτέκτων, δημιουργός « του εν Αθήνας Εθνικού Μνημείου του Αγνώστου Στρατιώτου» αναλαμβάνει, εκτός από τις αρχιτεκτονικές μελέτες, ανεγέρσεις, μεταρρυθμίσεις και επεκτάσεις ναών και την «Μελέτην και εκτέλεσην Τέμπλων, Αγίας Τράπεζας, Ωραίας Πύλης, Άμβωνος, Δεσποτικού, Προσκυνηταρίου, Κηροστατών, Κολυμβηθρών, Κανδηλίων και λοιπών Εκκλησιαστικών σκευών. Τα σκεύη τούτα, ξυλόγλυπτα, μαρμάρινα, αργυρά ή μεταλλικά θα είναι αμιγώς Βυζαντινής Τέχνης και έργα Μουσειακής αξίας». Το γραφείο αναλαμβάνει επίσης και τον σχεδιασμό εργόχειρων για λάβαρα, σινδόνες, καλύμματα αγίας Τράπεζας, παραπετάσματα Ωραίας Πύλης, επιταφίους και κάθε είδους χρυσοκέντητα εκκλησιαστικά αντικειμένα.

3. Ο Νικόλαος Διονυσίου Ανδραβιδιώτης (1896-1954), στηριζόμενος αποκλειστικά στο φυσικό του ταλέντο για την ενασχόληση με την τέχνη της ξυλογλυπτικής, εξελίχθηκε προοδευτικά σε κορυφαίο δάσκαλό της, φιλοτεχνώντας μοναδικά έργα εκκλησιαστικού χαρακτήρα. Οι υιοί του Θεόφιλος (1930- 2003) και Ιωάννης (1931-2003) μαθήτευσαν στο πλευρό του και υπήρξαν συνεχιστές της μεγάλης τέχνης του. Οι εγγονοί του Ελευθέριος και Ιωάννης συνεχίζουν τη δημιουργική παράδοση της οικογένειας, αναστηλώνοντας και συντηρώντας ξυλόγλυπτα τέμπλα και εκκλησιαστικά αντικείμενα σε ναούς της Ελλάδας και πολλών χωρών του εξωτερικού, μέχρι και τον ναό του Αγίου Λουκά στο Χονγκ Κονγκ της Κίνας. Στην έκδοση *Ξυλόγλυπτα Ανδραβιδιώτη* (info@andravidiotis.gr) γίνεται πλήρης αναφορά των δημιουργιών του Οίκου Ξυλογλύπτων Ανδραβιδιώτη.

4. Όπως μας ενημέρωσε ο κ. Στέφανος Νομικός, τον οποίο και από τη θέση αυτή ευχαριστούμε για την ευγενική παραχώρηση στοιχείων από το αρχείο της οικογένειας, για τους σκοπούς της Έκθεσης, καθώς και ορισμένων αντιπροσωπευτικών έργων του πατέρα του Γεωργίου Νομικού, οι τεχνίτες που επεξεργάστηκαν βάσει των σχεδίων Γ. Νομικού τα τέμπλα στους πιο κάτω ναούς ήταν:
Αγία Μαρίνα Θησείου: Ξυλογλύπτες Αφοί Μωραΐτη.
Άγιος Δημήτριος Ασπροπύργου: Μαρμαρογλύπτης Πέτρος Περράκης.
Άγιος Διονύσιος Αρεοπαγίτης Αθηνών: Ξυλογλύπτης Θεοφάνης Νομικός.
Άγιος Ανδρέας Πατρών: Μαρμαρογλύπτες Αλέξανδρος Σκαρής και Κωνσταντίνος Περράκης.
Αγία Τριάδα Πειραιώς: Μαρμαρογλύπτης Ευστράτιος Δούκας (Ο.Ε. ΔΟΥΚΑΣ).
Άγιος Παντελεήμων οδού Αχαρνών Αθηνών: Μαρμαρογλύπτης Κωνσταντίνος Περράκης.

ΠΗΓΕΣ

ΜΟΥΣΕΙΟ ΜΠΕΝΑΚΗ-ΑΡΧΕΙΑ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗΣ: Αρχείο Αθανασίου Δεμίρη. Αρχείο Λύσανδρου Καυταντζόγλου. Αρχείο Εμμανουήλ Λαζαρίδη. Αρχείο Έφης Μαθιουδάκη. Αρχείο Βασίλη Νικολαΐδη. Αρχείο Δημήτρη Πικιώνη.
ΑΡΧΕΙΑ Γεωργίου Νομικού και Στέφανου Νομικού.



Templa, Iconostases designed by Greek architects

In the Benaki Museum Neohellenic Architecture Archives, in the section on Architects of the first half of the twentieth century and particularly those involved with church building, designs were found of decorations for church interiors, which accompanied the purely architectural drawings (ground plans, elevations, etc.). These relate to iconostases, ambos (pulpits), *epitaphioi* (processional biers), icon-stands, counters for candles and alms money, and so on. Located too were files with corresponding designs for wood-carved ornaments, which do not refer to a specific church. Among the earliest architects we mention Dimitris Pikionis (1887-1968), Emmanuel Lazaridis (1894-1961) and Athanasios Demiris (1887-1965). No data have been found on the churches designed by D. Zezos (†1857), L. Kaftantzoglou (1811-1885) or even E. Ziller (1837-1923).

The motifs of ecclesiastical woodcarving and especially of the iconostases designed by the later architects differ little from those of vernacular ecclesiastical woodcarving in terms of thematic repertoire. They are, however, more strictly and geometrically designed, and repeated. It is concluded from this fact that no drawing had preceded the earlier carvings, as is the case for most folk art creations, but that the craftsman was working by himself, spontaneously and guided by the inspiration of the moment. Moreover, it is surely not coincidental that the first Byzantinesque iconostases were designed by young architects during the period when the return to the roots was one of the two movements, together with Modernism, which dominated the architectural scene.

The drawings by E. Lazaridis and A. Demiris, in scales 1:10, 1:5, 1:2, 1:1, are of remarkable sensitivity.

Without doubt, the architect Georgios Nomikos (1905-2003) was also a distinguished designer of churches and ecclesiastical woodcarvings. Originating from the island of Amorgos, he graduated from the newly-founded School of Architecture in Athens. After working for many years on private commissions, from 1957 until the end of his life he devoted himself to planning churches. The archive of his very rich architectural oeuvre, which includes over eighty churches, is today kept lovingly and reverently by his son, Stephanos Nomikos, likewise an architect and church builder.

Maro Kardamitsi-Adami
Architect
Professor Emerita, NTUA

ΑΝΔΡΕΑΣ ΣΑΜΠΑΤΑΚΟΣ

Στοιχεία για την τεχνολογία κατασκευής ξυλόγλυπτων τέμπλων στον ελλαδικό χώρο

Στην παρούσα εργασία παρουσιάζονται βασικά στοιχεία της τεχνολογίας κατασκευής των τέμπλων στον ελλαδικό χώρο από τον 16ο έως το τέλος του 19ου αιώνα. Παρόλο που ο αριθμός των τέμπλων που διασώζονται είναι μεγάλος, οι μελέτες σχετικά με την τεχνολογία κατασκευής τους είναι πολύ περιορισμένες, λόγω της, καθοριστικής σημασίας, πολυπλοκότητας του αντικειμένου. Το γεγονός ότι για λίγα τέμπλα έχουμε επιγραφές ή ιστορικές πηγές σχετικά με τους δημιουργούς και τις τεχνικές κατασκευής τους,[1] καθώς και το ότι τα συνεργεία ξυλογλυπτών μετακινούνταν σε μεγάλη γεωγραφική έκταση, συνθέτουν ένα περίπλοκο πεδίο αναζήτησης και ταυτοποίησης. Στην προσπάθεια να εμπλουτιστεί η γνώση μας σχετικά με την τεχνολογία κατασκευής των τέμπλων, στην παρούσα εργασία καταγράφονται παρατηρήσεις σχετικά με τον λόγο και τον τρόπο διαφοροποίησής τους κατά την εξέλιξη του ρυθμού τους. Για την κατανόηση αυτών των αλλαγών και κυρίως των αντίστοιχων αλλαγών των εργαλείων, γίνεται σύντομη αναφορά στην κατασκευή του ξυλόγλυπτου διακόσμου.

Λόγω της περιορισμένης έκτασης αυτής της παρουσίασης δεν ήταν δυνατό να γίνει αναφορά σε θέματα επιχρύσωσης,[2] βερνικιών και χρωματικού διακόσμου των τέμπλων, που αποτελούν ένα ιδιαίτερο και μεγάλο κεφάλαιο της τεχνολογίας κατασκευής τους.

Οι ξυλογλύπτες και η οργάνωσή τους

Είναι γνωστό ότι κατά τον 17ο-18ο αιώνα σημαντικά κέντρα ξυλογλυπτικής ήκμασαν στην Ήπειρο, στο Πήλιο, στη Δυτική Μακεδονία, στην Κρήτη και στο Άγιον Όρος. Οι σκαλιστάδες (ταγιαδόροι, ή σωστότερα ταλιαδόροι, από την ιταλική λέξη tagliare=κόβω) και οι τεχνίτες ήταν οργανωμένοι σε ομάδες, τα αποκαλούμενα «μπουλούκια», με συντεχνιακή και οικογενειακή σχέση τις περισσότερες φορές. Η φύση της εργασίας τους απαιτούσε τη μετακίνησή τους για μεγάλο χρονικό διάστημα στην περιοχή από όπου είχαν λάβει την παραγγελία, ώστε να την εκτελέσουν. Οι συντεχνιακές ομάδες είχαν αυστηρή ιεραρχία και



1

απαρτίζονταν από τον πρωτομάστορα (αρχιταγιαδόρο, μαΐστορα), τους ξυλογλύπτες (ταγιαδόρους), τους βοηθούς (τσιράκια). Ανάλογα με τις ανάγκες του έργου, η ομάδα μπορούσε να απασχολεί από ένα μέχρι έξι ή και οχτώ άτομα για να υπάρχει ακόμα μεγαλύτερη εξειδίκευση, όπως αυτή του πριονιστή ή του καρφωτή, που αναλάμβαναν τη μορφοποίηση των δοκαριών, του σκελετού και των επιφανειών για σκάλισμα ή και τις τελευταίες φάσεις της τοποθέτησης (καρφώματος) των ολοκληρωμένων τμημάτων στον σκελετό του τέμπλου. Συχνά για τέτοιες εργασίες προσλαμβάνονταν ντόπιοι τεχνίτες από την περιοχή κατασκευής του έργου.[3]

Σε περιγραφές παραγγελιών και κοστολογίων αναφέρονται περιπτώσεις στις οποίες τα μέρη του τέμπλου κατασκευάστηκαν επιτόπου στην περιοχή του ναού,[4] ενώ έχουμε λιγότερες αναφορές για τέμπλα που σκαλίστηκαν στην έδρα του συνεργείου. Καταγράφονται επίσης πολλές περιπτώσεις στις οποίες τα μέρη του τέμπλου είχαν σκαλιστεί αδρά, «ξεχονδρισμένα», στην έδρα του μπουλουκιού και ολοκληρώνονταν στην περιοχή του ναού.[5]

Στοιχεία τεχνολογίας κατασκευής των τέμπλων

Το ξύλο και η κατεργασία του

2



Το συνηθέστερο ξύλο που συναντούμε σε τέμπλα του ελληνικού χώρου είναι η καρυδιά. Είναι σκουρόχρωμο ξύλο με συμπαγή δομή και ομοιόμορφη συμπεριφορά στο σκάλισμα προς όλες τις κατευθύνσεις, που δίνει τη δυνατότητα χάραξης λεπτομερειών. Σε μικρότερο βαθμό έχουν χρησιμοποιηθεί η καστανιά, η δρυς, ή ξύλο κωνοφόρων δένδρων, όπως το κυπαρίσσι.[6] Σε μεταγενέστερα τέμπλα πιο συνθέτης κατασκευής συναντάται η χρήση ξύλου από κωνοφόρα δέντρα, συνήθως σε δευτερεύοντα δομικά μέρη του σκελετού ή της υποστήριξης.

Η κατεργασία του ξύλου για τη μετατροπή του κορμού σε δοκούς και επιφάνειες για σκάλισμα γινόταν στα παλαιότερα τέμπλα συνήθως με τη χρήση τσεκουριών και σκεπαρνιών[7] και λιγότερο με πριόνια. Κάτι τέτοιο είναι εμφανές κατά την παρατήρηση αποτυπωμάτων εργαλείων στην πίσω όψη των τέμπλων, γεγονός που κάνει σαφές ότι στα πρώιμα χρόνια συνήθως χρησιμοποιούσαν μεγάλους όγκους ξύλου.

Για τις περιπτώσεις που το ξύλο χρειαζόταν να κοπεί κατά μήκος της διεύθυνσης των «νερών» του σε μικρότερα τμήματα, όπως σανίδες, το σχίσιμο του κορμού γινόταν συνήθως με σφήνες, με εκμετάλλευση, τις περισσότερες φορές, των φυσικών ρωγμών της ξήρανσής του. Αυτή η μέθοδος παρήγε ξύλο ακτινικής τομής, το οποίο χαρακτηρίζεται ιδιαίτερα σταθερό. Η περαιτέρω επεξεργασία και το φινίρισμα γινόταν με «γλυφανοσκέρπανα» ή «γουβοσκέπαρνα».[8]

Παρόμοια τεχνολογία χρησιμοποιούνταν και στην κατασκευή των ξύλινων υποστηριγμάτων των εικόνων. Σταδιακά όμως το πριόνι που χειρίζονται δύο άτομα, όπως ο «καταρράκτης» και το «κουραστάρι», διαδίδεται και διατίθεται ευρύτερα, και περιορίζει τη χρήση σκεπαρνιών. Με τη χρήση του πριονιού είναι πιο εύκολο να κοπεί ο κορμός στο μισό ή στο ένα τέταρτο της διατομής του, καθώς και να τετραγωνιστεί. Τέτοιες επεξεργασίες παρατηρούνται σε δοκάρια, σε ξύλινα στοιχεία και στην πίσω πλευρά ξυλόγλυπτων τμημάτων νεότερων τέμπλων και είναι εμφανείς στα αποτυπώματα των πριονιών σε αυτά. Στις περισσότερες περιπτώσεις μάλιστα η επιφάνεια, κομμένη από το πριόνι, δεν υφίσταται καμιά άλλη κατεργασία.

Ενώ παρατηρείται ότι το πριόνι χρησιμοποιείται σταδιακά όλο και περισσότερο,[9] υπάρχουν ενδείξεις ότι αυτή η μετάβαση δεν είναι γραμμική αλλά εξαρτάται από πολλούς παράγοντες και, κυρίως, έχει σχέση με τοπικά χαρακτηριστικά. Επίσης παρατηρούνται διαφοροποιήσεις στην τεχνολογία που χρησιμοποιούσε το κάθε μπουλούκι, καθώς οι τεχνικές και τα εργαλεία τους ακολουθούσαν την παράδοση και την τεχνογνωσία παλαιότερων γενεών, που πολλές φορές διατηρούνταν απαράλλαχτη για αιώνες. Κατασκευαστικές διαφοροποιήσεις μεταξύ τέμπλων του ίδιου συνεργείου ενδέχεται να υπάρχουν σε περιπτώσεις συμμετοχής ενός ντόπιου, εκτός συνεργείου, τεχνίτη, που δούλεψε με τη δική του τεχνογνωσία και με τα δικά του εργαλεία αφήνοντας και το δικό του αποτύπωμα.

3



3. Πίσω όψη κάτω κεταμπέ ξυλόγλυπτου τέμπλου των αρχών του 19ου αι. Διακρίνονται: α) ίχνη κοψίματος από πριόνι, β) η έντονη προσβολή από ξυλοφάγα έντομα ειδικά στο «σομφό» του ξύλου, γ) τα αποτυπώματα των εργαλείων σκαλίσματος του ξυλογλύπτη από τη χρήση του ξύλου ως βοηθητικής επιφάνειας κοπής σε προπαρασκευαστική εργασία (φωτ. Α. Σαμπατάκος)

Κοπή του ξύλου

Ιδιαίτερη σημασία είχε η εποχή κοπής του δέντρου, δεδομένου ότι, ως γνωστόν, ήταν άμεσα συνδεδεμένη με την ενδεχόμενη προσβολή του ξύλου από ξυλοφάγα έντομα.[10] Από παρατήρηση προκύπτει ότι ενώ δινόταν μεγάλη προσοχή σε αυτή την παράμετρο, αντίθετα συναντάμε σε πολλά τέμπλα εκτεταμένη χρήση του «σομφού» (τμήμα του ξύλου κοντά στον φλοιό) του κορμού του δέντρου, εκτός του «εγκάρδιου». Το σομφό, που είναι το νεότερο τμήμα του δέντρου, λόγω των θρεπτικών συστατικών του είναι πολύ πιο ευαίσθητο στην προσβολή ξυλοφάγων εντόμων, συγκριτικά με το νεκρωμένο εγκάρδιο τμήμα. Κάτι τέτοιο απέδειξε και ο χρόνος, αφού μεγάλος αριθμός τέμπλων από καρυδιά παρουσιάζουν έντονη βιολογική προσβολή στα τμήματα από σομφό και πολύ μικρότερη ή και καθόλου στα τμήματα από εγκάρδιο ξύλο. Συγκριτικά αναφέρεται ότι σε αντίστοιχα βορειοευρωπαϊκά εργαστήρια κατασκευής ξύλινων υποστηριγμάτων ζωγραφικής του 15ου-17ου αιώνα υπήρχε απαγόρευση, αυστηρός έλεγχος και ποινές από τις συντεχνίες για τη χρήση του σομφού στα υποστηρίγματα ζωγραφικής.[11] Με βάση τα ελληνικά δεδομένα όμως, φαίνεται να μη λαμβάνεται υπόψη αυτή η παράμετρος αλλά να χρησιμοποιείται κατά προτίμηση

1. Το τέμπλο του ναού του Τιμίου Σταυρού στον Πύργο Μπαζαίου στη Νάξο, 18ος αι. Συνδυασμός χαμηλού και έξεργου αναγλύφου (φωτ. Σ. Στασινόπουλος).

2. Η πίσω όψη του τέμπλου. Απλή κατασκευή. Διακρίνονται οι αδρά πελεκημένες οριζόντιες δοκοί που στην κύρια όψη τους φέρουν ξυλόγλυπτο διάκοσμο. Οι ενώσεις των ξύλινων τμημάτων έχουν γίνει με καρφιά (φωτ. Σ. Στασινόπουλος).



4

4. Η πίσω όψη του ξυλόγλυπτου τέμπλου του ναού του Γενεσίου της Θεοτόκου στην Κάσο, 19ος αι. Σύνθετη κατασκευή κεκλιμένου θριγκού με πολυγωνικό κουβούκλιο πάνω από την Ωραία Πύλη. Ξύλινος σκελετός από ξύλα κωνοφόρων (φωτ. Σ. Στασινόπουλος).

το μέγιστο του πλάτους του ξύλου και να αποφεύγονται οι ενώσεις δύο διαφορετικών τμημάτων.

Ιδιαίτερα σημαντική ήταν η ξήρανση και η διαλογή του ξύλου σύμφωνα με την ομοιομορφία των «νερών», την ύπαρξη ρωγμών, ρόζων και ελαττωμάτων για τη διάκριση της χρήσης σε κύρια και δευτερεύουσα.

Το αρχικό στάδιο, πριν από το σκάλισμα, απαιτούσε τη σχηματοποίηση του τμήματος ξύλου που θα σκαλιζόταν ανάλογα με τη θέση και τη λειτουργικότητά του: θωράκια, κιονίσκοι, κιονόκρανα, κεμέρια, επιστέψεις με φόρμες επίπεδες ή καμπύλες. Σημειώνεται ότι συνήθως στα πρώιμα τέμπλα τα περισσότερα μέρη αποτελούνταν από αυτόξυλα, δηλαδή από συμπαγείς όγκους ξύλου αδρά επεξεργασμένους στις τρεις πλευρές τους με την τέταρτη, στην όψη, να είναι ξυλόγλυπτη. Σταδιακά, με την εξέλιξη των τέμπλων –που αποκτούν ύψος, κλίση και περισσότερες γωνίες– η κατασκευή τους γίνεται πιο πολύπλοκη. Για παράδειγμα, στα νεότερα τέμπλα οι πεσσοί μεταξύ των θωρακίων κατασκευάζονταν από τρία κομμάτια ξύλου ενωμένα σε σχήμα Π, αντί ενός συμπαγούς όγκου ξύλου, ενώ ο θριγκός απαιτούσε σκελετό για την υποστήριξη του κεκλιμένου τμήματος του τέμπλου, το ίδιο και το πολυγωνικό κουβούκλιο πάνω από την Ωραία Πύλη. Σε πολλές περιπτώσεις νεότερων τέμπλων τα ξυλόγλυπτα μέρη αποκτούν μικρότερο φέροντα ρόλο από ό,τι στα πρώιμα και χρειάζονται υποστήριξη.

Η κατασκευή του ξυλόγλυπτου διακόσμου

Η φάση της κατασκευής του ξυλόγλυπτου διακόσμου πάνω στο μορφοποιημένο κομμάτι ξύλου ξεκινούσε με τη μεταφορά του σχεδίου σε αυτό. Ακολουθούσε η αφαίρεση του ξύλου από το βάθος (φόντο) –διαδικασία που ονομάζεται «ξεφοντάρισμα»–, ώστε να σχηματιστούν οι έξεργες φόρμες ξύλου όπου θα σκαλιζόταν στην επόμενη φάση με λεπτομέρειες ο διάκοσμος, διαδικασία που ονομάζεται «πλάσιμο». Στην πρώτη φάση ο ξυλογλύπτης τοποθετεί το εργαλείο κάθετα στην επιφάνεια του ξύλου χτυπώντας το, ώστε να χαράξει το σχέδιο σε βάθος, διαδικασία που ονομάζεται «τάκιασμα». Με διαδοχικές αλλαγές της φόρμας των εργαλείων και επανάληψη της διαδικασίας χαράζονταν επακριβώς τα εξωτερικά όρια του σχεδίου σε αρκετό βάθος. Στη συνέχεια ο ξυλογλύπτης δούλευε τα εργαλεία σχεδόν παράλληλα με την επιφάνεια του ξύλου, αφαιρώντας φολίδες από το φόντο μέχρι τα όρια του σχεδίου που είχαν προηγουμένως χαραχτεί με το τάκιασμα κατεβάζοντας έτσι σταδιακά το φόντο σε επίπεδα ως το επιθυμητό βάθος. Επαναλαμβάνοντας τη διαδικασία αρκετές φορές δημιουργούσαν τους έξεργους όγκους ξύλου, ώστε να μπορέσει στο δεύτερο στάδιο ο πρωτομάστορας και οι σκαλιστές να πλάσουν τις μορφές, τον διάκοσμο και τις λεπτομέρειες.

Στο σημείο αυτό είναι σημαντικό τα τεχνολογικά αυτά στοιχεία να συνδεθούν

με τη ρυθμολογική εξέλιξη των τέμπλων. Τα πρώιμα τέμπλα του 16ου-17ου αιώνα χαρακτηρίζονται από χαμηλό ανάγλυφο (πρόστυπα), επιπεδόγλυφη διακόσμηση και άκαμπτη σχηματοποίηση φυτικών μοτίβων, επηρεασμένα από τη γλυπτική των μαρμάρινων τέμπλων. Σταδιακά όμως το ανάγλυφο γίνεται περισσότερο έξεργο, πιο φυσιοκρατικό, με μεγαλύτερη πλαστικότητα και κίνηση.

Τα τέμπλα γίνονται ολοένα και πιο «σκαλιστά», όπως χαρακτηριστικά λέγονται, μέχρι που εξελίσσονται στα πολυσύνθετα τρισδιάστατα τέμπλα της εποχής του Μπαρόκ. Αυτά είναι διάτρητα ή «σεγαριστά στον αέρα» και αναπτύσσονται σε περισσότερα επίπεδα.[12] Γίνεται λοιπόν αντιληπτό ότι αυτές οι αλλαγές του ρυθμού αντανακλώνται σε αλλαγές τόσο στην κατασκευαστική δομή του τέμπλου, όπως έχει ήδη αναφερθεί, όσο και στην τεχνική με την οποία κατασκευάζονταν τα ξυλόγλυπτα μέρη του. Η εξέλιξη αυτή της ξυλογλυπτικής οδηγεί σε διαφορετικές τεχνικές σκαλίσματος και στην επινόηση νέων εργαλείων.

Τα εργαλεία της ξυλογλυπτικής και η εξέλιξή τους

Για την κατασκευή του ξυλόγλυπτου διακόσμου, εκτός από τα βασικά εργαλεία κατεργασίας του ξύλου, όπως τα σμιλάρια (σκαρπέλα), απαιτούνται και τα ειδικά εργαλεία ξυλογλυπτικής, καθώς και ο πάγκος εργασίας για τη σταθεροποίηση



7



8

7-8. Κάτω κεταμπές και λεπτομέρειά του από το ξυλόγλυπτο τέμπλο του ναού του Αγίου Νικολάου Γαλαξιδίου, 19ος αι. Εξέχον δείγμα μπαρόκ ξυλογλυπτικής (φωτ. Α. Σαμπατάκος).

5



6



5-6. Εξέλιξη του ξυλόγλυπτου διακόσμου από πιο επίπεδο και στατικό (αριστερά) σε πιο τρισδιάστατο και διάτρητο (δεξιά). Κιονίσκοι τέμπλου από τον ναό του Τίμιου Σταυρού, Πύργος Μπαζαίου (φωτ. Σ. Στασινόπουλος) και από τον ναό του Αγίου Νικολάου Γαλαξιδίου (Φωτ. Α. Σαμπατάκος).

του τμήματος που σκαλίζεται. Τα εργαλεία αυτά είναι εξέλιξη των σμιλαριών, με καμπύλη όμως κοπτική διατομή αντί για επίπεδη (γλύφανα: σγρόρμπιες, αυλάκια: λουκιές), ώστε με το χτύπημα ή την πίεση ο ξυλογλύπτης να μπορεί να κόβει το ξύλο ακριβώς σύμφωνα με τη φόρμα του εργαλείου. Ουσιαστικά πρόκειται για ένα σύνολο εργαλείων με διαφορετικά πλάτη και καμπυλότητες. Το πλήθος και η ποικιλία των διατομών των εργαλείων που χρησιμοποιούνταν από το κάθε συνεργείο εξαρτιόταν από την εποχή, την τεχνογνωσία και το στιλ των ξυλόγλυπτων μοτίβων που σκαλίζονταν.

Για την εκτέλεση των πρώιμων επιπεδόγλυφων μοτίβων δεν ήταν απαραίτητος μεγάλος αριθμός εργαλείων, με πολλές διαφορετικές μορφές (φόρμες). Με την εξέλιξη όμως του διακόσμου σε πιο εξώγλυφη και πιο φυσιοκρατική μορφή,

9

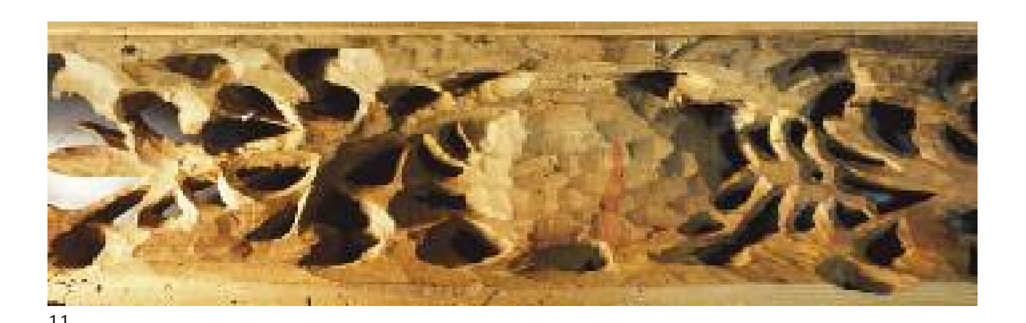


10



9. Βασικά εργαλεία ξυλογλυπτικής με διαφορετικά πλάτη και καμπυλότητες. Αριστερά μικρής καμπυλότητας (γλύφανα: σγρόρμπιες), δεξιά μεγαλύτερης (αυλάκια: λουκιές)· στην άκρη δύο εργαλεία τρίγωνης διατομής. Στο ξύλο διακρίνεται το αποτύπωμα του κάθε εργαλείου.

10. Εξελιγμένα εργαλεία ξυλογλυπτικής. Αριστερά σιγμοειδή εργαλεία, εργαλεία σχήματος κουταλιού, σχήματος ουράς ψαριού και τελευταία τα ονομαζόμενα ανάποδα εργαλεία (φωτ. Α. Σαμπατάκος).



11

11. Πίσω όψη ζώνης αμπέλου ξυλόγλυπτου τέμπλου του 19ου αιώνα (λεπτομέρεια). Διακρίνονται τα ίχνη από τα εργαλεία ξυλογλυπτικής που χρησιμοποιήθηκαν για την αφαίρεση του ξύλου και τη δημιουργία της καμπύλης φόρμας της αμπέλου και του διάτρητου διακόσμου (φωτ. Α. Σαμπατάκος).

χρειάστηκε να κατασκευαστούν και νέα εργαλεία ειδικής μορφής, που να μπορούν να δουλεύουν σε μεγαλύτερο βάθος ή και να αφαιρούν το ξύλο του βάθους στα διάτρητα μέρη. Επινοήθηκαν εργαλεία σε σχήμα κουταλιού, σε σχήμα τελικού σίγμα ή εργαλεία σε σχήμα ουράς ψαριού, που έδιναν τη δυνατότητα αφαίρεσης ξύλου από το βάθος, ώστε να αναδειχθεί το μοτίβο ολόγλυφο. Από τα πιο ειδικά εργαλεία θεωρούνται τα σιγμοειδή, γνωστά ως «ανάποδα», που έχουν σχεδιαστεί για να κόβουν το ξύλο με την εσωτερική τους καμπύλη, ώστε να αποδίδουν με τελειότητα τα καμπύλα τμήματα.

Στην παρούσα εργασία παραθέσαμε στοιχεία της τεχνολογίας και των υλικών κατασκευής των τέμπλων και κυρίως επισημάνθηκαν μερικές από τις διαφοροποιήσεις που εμφανίζουν αυτά κατά την εξέλιξή τους. Είναι σημαντικό να καταγραφεί το γεγονός ότι στη χώρα μας δεν έχουν γίνει σχετικές έρευνες που να εμβαθύνουν στην τεχνολογία κατασκευής των τέμπλων συνδυάζοντας μια πιο βιωματική και ολιστική προσέγγιση ανάγνωσης αυτής της τεχνολογίας. Με τέτοια οπτική η παρούσα εργασία προτείνει έναν νέο τρόπο μελέτης τόσο της κύριας, όσο και της πίσω όψης των τέμπλων.

1. Ευγενικός 2007.
2. Σαμπατάκος, Μαστροθεόδωρος 2009, 113-116.
3. Μακρής 1982.
4. μ. Νικηταράς 1988.
5. Μακρής 1982.
6. Μακρής 1982. Κουτελάκης 1986.
7. Σαμπατάκος, Μαστροθεόδωρος 2009, 113-116.
8. π. Καλαϊτζάκης 2001.
9. Stassinopoulos 2012, 68-72.
10. Κουτελάκης 1986.
11. Streeton, Wadum 2012, 68-72.
12. Νικονάνος 1997



Data on the construction technology of wood-carved iconostases in Greece

PRESENTED ARE BASIC DATA on the technology of constructing iconostases in Greece from the sixteenth to the late nineteenth century. Due to the complexity of their construction, as well as to the movements of the itinerant teams of craftsmen which undertook this task, their study is quite complicated and therefore records such as these are rare. The approach adopted here identifies basic traits relating to the differentiation of the construction technology in the course of the development of the iconostases. A brief description of the organization and the *modus operandi* of the teams or guilds (*bouloukia/sinafia*) is followed by discussion of the basic technologies of forming the wood and the transition from rough workmanship to more refined is noted. These technological differentiations are linked with the development of the wood-carved iconostases from the early simple low relief decoration to the more complex openwork and baroque.

Particular reference is made to the execution of the wood-carved decoration. Described is the transition from the static decoration of the early iconostases to the more naturalistic of the later ones. Explained too is the development of the technology of the tools so as to facilitate the carving of three-dimensional and naturalistic compositions. In order for these changes to be comprehended, the process of carving is briefly described.

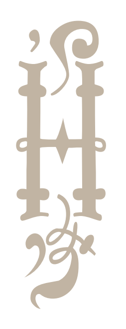
This paper points out some characteristic traits of the construction technology of iconostases and links these with their stylistic development. It proposes a new way of studying iconostases, so as to fuel a new holistic approach.

Andreas Sampatakos

Department of Conservation of Antiquities and Works of Art,
Technological Educational Institute of Athens

ΣΤΕΡΓΙΟΣ ΣΤΑΣΙΝΟΠΟΥΛΟΣ - ΕΛΕΝΗ ΒΕΡΟΝΙΚΑ ΦΑΡΜΑΚΑΛΙΔΟΥ

Η συντήρηση των τέμπλων



Η συντήρηση-αποκατάσταση των τέμπλων είναι μια πολύπλοκη και δύσκολη εργασία αφενός λόγω του μεγέθους τους, αφετέρου λόγω της τεχνολογίας της κατασκευής με ποικίλα υλικά που καλείται να αντιμετωπίσει ο συντηρητής. Η εργασία της συντήρησης εκτελείται πάντα επιτόπου (Εικ. 1), γεγονός που δυσκολεύει τη διαχείριση των εργασιών, καθώς επιβάλλεται καλή οργάνωση του εργαστηριακού χώρου μέσα στον ναό με τις επικρατούσες συνθήκες. Σε πολλές περιπτώσεις συνδυάζονται οι εργασίες συντήρησης των εικόνων με τη συντήρηση του τέμπλου, ώστε η αποκατάστασή του να είναι ολοκληρωμένη.

Κάθε τέμπλο έχει τις ιδιαιτερότητές του. Υπάρχουν τέμπλα που έχουν μόνο ξυλόγλυπτο διάκοσμο, άλλα που φέρουν ζωγραφικό ή/και χρυσό διάκοσμο και τέμπλα με λιτά ξυλόγλυπτα μέλη και απλό διάκοσμο με χρώμα ή/και χρυσό.

Για την παρούσα μελέτη αντλήθηκαν πληροφορίες από εργασίες που έχουν γίνει ή που είναι σε εξέλιξη στους ναούς Αγίου Κωνσταντίνου Αρτεμώνα στη Σίφνο, Αγίων Πάντων Αηδονιών στην Άνδρο, Τιμίου Σταυρού Πύργου Μπαζαίου στη Νάξο, Προφήτη Ηλία στον Τύρναβο, Κοίμησης της Θεοτόκου Λυκόσουρας στην Αρκαδία και Γεννήσεως (Γενεσίου) της Θεοτόκου στην Κάσο.

Τα κυριότερα προβλήματα που έχει να αντιμετωπίσει ένας συντηρητής στην αποκατάσταση ενός τέμπλου είναι:

- Τα δομικά προβλήματα. Αφορούν κατασκευαστικές ατέλειες ή αστοχίες, όταν για παράδειγμα ένα τέμπλο με λεπτούς κίονες (δηλαδή μειωμένης αντοχής δομικά στοιχεία) στηρίζει πολλές και βαριές εικόνες. Ακόμα χειρότερα, όταν στο ίδιο τέμπλο παρουσιάζονται περιοχές σαθρού ξύλου και μείωση των μηχανικών αντοχών από προσβολή ξυλοφάγων εντόμων ή από βιολογική καταπόνηση της δομής οφειλόμενη σε μικροοργανισμούς που δραστηριοποιούνται σε συνθήκες αυξημένης υγρασίας.

- Προβλήματα που προκύπτουν από ακατάλληλες περιβαλλοντικές συνθήκες ή από έλλειψη φροντίδας έχουν ως αποτέλεσμα την καταπόνηση της δομής του ξύλου λόγω έντονης παρουσίας μικροοργανισμών ή/και εντόμων. Όταν το ξύλο φέρει διακόσμηση στην επιφάνειά του, όπως στην περίπτωση των ζωγραφισμένων και χρυσωμένων τέμπλων, τότε η μεταβολή της υγρασίας μπορεί να προκαλέσει τοπικές απολεπίσεις ή αποκολλήσεις τμημάτων της ζωγραφικής ή του χρυσού.



1. Το εργαστήριο συντήρησης στον Άγιο Κωνσταντίνο, στον Αρτεμώνα Σίφνου (φωτ. Ευάγγελου Πανταζόγλου).



2. Επικάλυψη θωρακίων με φορμάικα (φωτ. Σ. Στασινόπουλος).

Σε αυτή την κατηγορία εμπίπτει και η φυσική γήρανση του υλικού, αφού εξαρτάται άμεσα από τις παραπάνω παραμέτρους.

- Κυριότερο πρόβλημα στα τέμπλα, αλλά και σε όλα τα εκκλησιαστικά αντικείμενα, είναι οι «καλοπροαίρετες» επεμβάσεις από ανθρώπους που φροντίζουν με εσφαλμένους τρόπους τα εκκλησιαστικά κειμήλια. Σε αυτή την κατηγορία συγκαταλέγονται επεμβάσεις, όπως επιχρωματισμοί με λαδομπογιές ή επιχρυσώσεις με «μπρουτζίνα» (χρυσομπογιά), αλλά και σημαντικές τροποποιήσεις-μετατροπές του τέμπλου με βάρβαρες επεμβάσεις που το αλλοιώνουν αισθητικά (π.χ. επικάλυψη θωρακίων με φορμάικα, Εικ. 2) και άλλες που επιβαρύνουν στατικά την κατασκευή.

Το ξύλο, κύριο υλικό κατασκευής του τέμπλου, είναι ευάλωτο στις μεταβολές της υγρασίας και της θερμοκρασίας, στους μικροοργανισμούς, στα έντομα, αλλά και σε ανθρώπινες επεμβάσεις.

Το τέμπλο είναι μια πολυσύνθετη ξύλινη κατασκευή με πολλά διασταυρούμενα ξύλα, ενωμένα σχεδόν πάντα με πολλά μεγάλα καρφιά που συνήθως δημιουργούν μεγάλες και βαθιές ρωγμές.



3. Το τέμπλο του ναού του Τιμίου Σταυρού στον Πύργο Μπαζαίου στη Νάξο (φωτ. Σ. Στασινόπουλος).

Σε περιπτώσεις όπου τα φέροντα στοιχεία έχουν προσβληθεί από έντομα, που έχουν καταπονήσει και αποδυναμώσει την εσωτερική δομή των ξύλινων φορέων, είναι αναγκαία η ενίσχυση των φερόντων στοιχείων (κίονες, οριζόντιες δοκοί κτλ.).

Η ενίσχυση μπορεί να είναι μεταλλική ή ξύλινη (από σκληρό και ανθεκτικό ξύλο). Η σύνδεσή της με το τέμπλο πρέπει να είναι τέτοια που να επιτρέπει τις φυσιολογικές «κινήσεις» των ξύλων του τέμπλου αλλά ταυτόχρονα να παρέχει στήριξη στην κατασκευή. Αυτό επιτυγχάνεται με τη χρήση ελαστικών συνδέσμων ποικίλων μορφών ανάλογα με τις ανάγκες των δομικών στοιχείων. Η εκτέλεση εργασιών ενίσχυσης, όταν κρίνεται αναγκαία, μπορεί να απαλλάξει το τέμπλο από τον κίνδυνο κατάρρευσης.

Μια τέτοια περίπτωση ήταν το τέμπλο του Αγίου Κωνσταντίνου στον Αρτεμώνα της Σίφνου και του Τιμίου Σταυρού στον Πύργο Μπαζαίου της Νάξου (Εικ. 3), όπου λεπτοί και σαρακοφαγωμένοι κίονες συγκρατούσαν μεγάλα φορτία από θωράκια, δεσποτικές εικόνες, εικόνες Δωδεκαόρτου, επίστεψη κτλ. Στην πρώτη περίπτωση κατασκευάστηκε μεταλλικός ανοξείδωτος σκελετός που στηρίχθηκε στο δάπεδο και στους τοίχους, για να ενισχύσει τις ξύλινες δοκούς του τέμπλου.

Επιπλέον, χρειάζεται μηχανική στήριξη-ενίσχυση σε περιπτώσεις που το επάνω μέρος των τέμπλων είναι κεκλιμένο. Σε αυτές τις περιπτώσεις συνήθως μικρά δοκάρια και σύρματα συνδέουν το κεκλιμένο μέρος του τέμπλου με την οριζόντια δοκό που βρίσκεται στο ύψος του Δωδεκαόρτου. Η ύπαρξη κουβουκλίου σε μορφή άμβωνα πάνω από την Ωραία Πύλη δημιουργεί παρόμοια προβλήματα στήριξης, όπως στις περιπτώσεις των Αγίων Πάντων στην Άνδρο, καθώς και στον ναό της Γεννήσεως (Γενεσίου) της Θεοτόκου στην Κάσο (Εικ. 4), όπου επιπλέον ο σταυρός της επίστεψης υπερβαίνει τα 3 μ. και είναι κεκλιμένος. Σε αυτή την περίπτωση χρειάζεται ιδιαίτερη φροντίδα, καθώς διάφορα ξυλόγλυπτα στοιχεία αποκόπτονται από το κυρίως έργο και συνήθως χάνονται.



4. Κουβούκλιο σε μορφή άμβωνα, ναός Γεννήσεως της Θεοτόκου στην Κάσο (φωτ. Σ. Στασινόπουλος).

Η μηχανική ενίσχυση της στήριξης του τέμπλου μπορεί να γίνει με αλουμινένια ή ανοξείδωτα μέλη, τα οποία συνδέονται με τμήματα του τέμπλου με ρυθμιζόμενα συστήματα, εντατήρες ή άλλες κατασκευές στις κάθετες δοκούς (κίονες). Τα μεταλλικά στοιχεία μπορούν να βιδωθούν στις κάθετες δοκούς, δεδομένου ότι το ξύλο κάνει ασήμαντες «κινήσεις» κατά μήκος των «νερών» του. Αν κριθεί αναγκαία η ενίσχυση αντοχής κάποιας περιοχής, μπορούν να χρησιμοποιηθούν ανοξείδωτα ελάσματα για τη συγκράτηση τμημάτων που έχουν μεγάλο όγκο και βάρος, όπως ο σταυρός της επίστεψης και τα λυπηρά. Η ενίσχυση αυτή μπορεί να βελτιώσει τη σταθερότητα των μεγάλων τμημάτων που έχουν ως μόνο σημείο στήριξης το κάτω μέρος έδρασής τους.

Η κατασκευή του τέμπλου επηρεάζεται άμεσα, ιδίως σε περιβάλλον αυξημένης



5. Προσβολή από έντομα σε ξυλόγλυπτο του ναού του Προφήτη Ηλία στον Τύρναβο (φωτ. Εργαστήριο συντήρησης Μουσείου Μπενάκη).

υγρασίας, με αποτέλεσμα να γίνονται ανεξέλεγκτες «κινήσεις» των ξύλων. Στην περίπτωση του ναού της Γεννήσεως της Θεοτόκου στην Κάσο, όπου η γειτνίαση με τη θάλασσα ανεβάζει κατά πολύ τα φυσιολογικά όρια υγρασίας του ξύλου, μπορεί να αντιληφθεί κανείς τις τάσεις και τις «κινήσεις» που ασκούνται σε ένα τέμπλο, διαστ. 13 × 4,5 μ. Επιπλέον προβλήματα προκύπτουν, όταν το τέμπλο έχει γίνει με διαφορετικής σκληρότητας ξύλο.

Τα αυξημένα επίπεδα υγρασίας επηρεάζουν έμμεσα τα ξύλα, καθώς αποτελούν πρόσφορο έδαφος για την ανάπτυξη μικροοργανισμών και ξυλοφάγων εντόμων. Δεν υπάρχει τέμπλο που να μην έχει υποστεί έστω και μερική προσβολή από έντομα (Εικ. 5). Το μέγεθος του προβλήματος εξαρτάται αφενός από το είδος και τη σκληρότητα του ξύλου και αφετέρου από τις περιβαλλοντικές συνθήκες του ναού. Τα έντομα που συνήθως προσβάλλουν τα ξύλα των τέμπλων είναι της οικογένειας Anobiidae (σαράκια). Κατά το διάστημα που το έντομο-προνύμφη προσπαθεί να βγει από το ξύλο προκαλείται η μεγαλύτερη ζημιά. Οι προνύμφες έχουν ως 6 χιλ. μήκος και ανοίγουν τρύπες περίπου 1-2 χιλ. (Εικ. 5).

Από τα πιο ευπαθή ξύλα είναι το φλαμούρι, η καρυδιά και λιγότερο τα κωνοφόρα.[1] Τα έντομα συνήθως προσβάλλουν τα πιο μαλακά μέρη του ξύλου που είναι από την περιφέρεια του κορμού. Σε πολύ ακραίες περιπτώσεις ένα τέμπλο μπορεί να υποστεί σοβαρές αποδομήσεις, οι οποίες, ωστόσο, είναι σημαντικά μικρότερες από εκείνες που προκαλούνται από τερμίτες.

Οι τερμίτες είναι «φιλότεχνα» έντομα, καθώς μπορούν να καταστρέψουν εντελώς το εσωτερικό του ξύλου χωρίς να πειράξουν καθόλου την ξυλόγλυπτη ή ζωγραφική επιφάνεια. Αν δεν γίνει έγκαιρα αντιληπτή η προσβολή του ξύλου από τερμίτες, κινδυνεύει η σταθερότητα του ξυλόγλυπτου.

Τέτοιες περιπτώσεις αντιμετωπίστηκαν στον ναό των Αγίων Πάντων στα Αηδόνια της Άνδρου και στη Λυκόσουρα της Αρκαδίας, όπου οι κάτοικοι αντελήφθησαν τη δράση των τερμιτών, όταν η σκάλα ενός ηλεκτρολόγου τρύπησε το τέμπλο. Στην περίπτωση των τερμιτών το πρόβλημα αντιμετωπίζεται μόνο αν αποκοπεί η πρόσβαση των εντόμων στο ξύλο, καθώς και με επαναλαμβανόμενες απεντομώσεις.

Η απεντόμωση και η απολύμανση του ξυλόγλυπτου τέμπλου και των ξύλινων τεχνουργημάτων του ναού είναι μια από τις σημαντικότερες εργασίες που πραγματοποιούνται για συντήρηση και διατήρηση των ξύλινων κατασκευών. Αν δεν ακολουθηθεί το σωστό πρωτόκολλο, το μολυσμένο τμήμα θα επιμολύνει κάποιο υγιές του ίδιου χώρου, κάτι που μπορεί τελικά να αποβεί μοιραίο για το σύνολο.[2]

Στα ξύλινα στοιχεία του τέμπλου που παρουσιάζουν εκτεταμένη φθορά εξαιτίας της προσβολής τους από ξυλοφάγα έντομα μπορεί να εφαρμοστεί χημική

μέθοδος στην περιοχή της προσβολής. Χρησιμοποιείται διάλυμα εντομοκτόνου και απολυμαντικού ξύλου με χαμηλή τοξικότητα σε διαλύτη υδρογονάνθρακα. Η εφαρμογή του διαλύματος μπορεί να γίνει τοπικά στην περιοχή της δράσης των εντόμων.

Στους τρόπους καταπολέμησης των ξυλοφάγων εντόμων και των μυκήτων εντάσσεται και η χημική μέθοδος απεντόμωσης με χρήση αερίων ανόργανων και οργανικών βιοκτόνων, η οποία εφαρμόζεται σε πλήρως σφραγισμένο χώρο. Τα αέρια παρουσιάζουν καλή εισχώρηση στο ξύλο.

Η στερέωση (με εμποτισμό) του ξύλινου σκελετού, που αποτελεί τον φορέα του τέμπλου, είναι αναγκαία μόνο στα σημεία όπου το ξύλο παρουσιάζει σαθρότητα, με στόχο την αύξηση των μηχανικών ιδιοτήτων του ξύλου για να είναι δυνατή η υποστήριξη των φορτίων της κατασκευής.Ο εμποτισμός του ξύλου γίνεται με ρητίνες, με επικρατέστερες τις ακρυλικές που κρίνονται καταλληλότερες για την αύξηση των μηχανικών ιδιοτήτων του ξύλου χωρίς να επηρεάζεται η φυσική ελαστικότητα και να αλλοιώνεται το χρώμα του, ενώ συντελεί στην επιτυχή στερέωση του ξύλου και στην εις βάθος κατανομή της στη δομή του ξύλου.[3]

Στην περίπτωση που κρίνεται αναγκαία η ενίσχυση των σαθρών τμημάτων του ξύλου γίνεται τοπικά με συμπλήρωση καινούργιου ξύλου. Χρησιμοποιείται μαλακό ξύλο, το οποίο δεν θα ασκεί μηχανικές τάσεις στο αυθεντικό ξύλο και θα συμπληρώνει το κενό της φθοράς. Για τη συγκόλληση των συμπληρώσεων προτείνεται η χρήση κόλλας πλήρως αντιστρέψιμης, συμβατής με το ξύλο.

Η στερέωση του χρωματικού στρώματος επιτυγχάνεται με τη διείσδυση του κατάλληλου στερεωτικού υλικού στην προετοιμασία και στο ζωγραφικό στρώμα, με στόχο την αναδόμηση και επισκευή αποκολλημένων περιοχών και την επανακόλλησή τους στον υποκείμενο φορέα. Η επιτυχία της μεθόδου στερέωσης εξαρτάται κυρίως από τις ιδιότητες του πολυμερούς.[4] Για την τοπική στερέωση του χρώματος προτείνεται η εφαρμογή στερεωτικού υλικού (συνήθως ακρυλικού γαλακτώματος), που μπορεί να γίνει με πινέλο τοπικά ή με υποδερμική σύριγγα και με χρήση θερμαινόμενης σπάτουλας με ελεγχόμενη πίεση στην περιοχή για την επαναφορά των αποκολλημένων τμημάτων. Τα ακρυλικά πολυμερή διαθέτουν εξαιρετικές ιδιότητες και ανθεκτικότητα ως προς τη γήρανση.[5]

Μια από τις πιο σημαντικές εργασίες συντήρησης είναι ο καθαρισμός, που αποσκοπεί στην αφαίρεση των οξειδωμένων βερνικιών, των επικαθίσεων ρύπων, αιθάλης, υπολειμμάτων κεριών, στην αφαίρεση παλαιών τοπικών επεμβάσεων, όπως είναι νεότερα βερνίκια, ελαιοχρώματα και πλαστικά χρώματα, με στόχο την ανάδειξη του αυθεντικού διακόσμου και την αποκατάσταση των αρχικών του χρωμάτων, όπου αυτό είναι εφικτό (Εικ. 6). Ο καθαρισμός της ζωγραφικής επιφάνειας θα πρέπει να γίνει με προσεκτική χρήση υλικών που δεν δημιουργούν



6. Δοκιμές καθαρισμού (φωτ. Σ. Στασινόπουλος)



7. Δείγμα αφαίρεσης μπρουτζίνας (φωτ. Εργαστήριο συντήρησης Μουσείου Μπενάκη).

παραπροϊόντα και δεν θα προκαλέσουν αλλοιώσεις στην επιφάνεια. Μετά από δείγματα καθαρισμού, καθορίζεται ο διαλύτης που αφαιρεί τις επικαθίσεις και συγχρόνως δεν επηρεάζει ή δεν αλλοιώνει τη ζωγραφική επιφάνεια ή τον επιχρυσωμένο διάκοσμο. Τοπικές επικαθίσεις λιπαρών ουσιών και κεριών μπορεί να εμποτιστούν αρχικά με διαλύτη και κατόπιν θα αφαιρεθούν με μηχανικά μέσα, όπως νυστέρι, οδοντιατρικά εργαλεία και σπάτουλα.

Όταν διαπιστώνονται νεότερες επεμβάσεις (επιζωγραφήσεις, επιχρωματισμοί κτλ.), η συνήθης μέθοδος είναι ο συνδυασμός χημικού και μηχανικού καθαρισμού. Κατά τον χημικό καθαρισμό επιλέγεται ο κατάλληλος διαλύτης ή διαβρωτικό χρώματος που αφαιρεί την επιζωγράφηση χωρίς να επηρεάζει το αυθεντικό χρώμα ή την επιφάνεια του ξύλου. Το καθαριστικό διάλυμα απλώνεται στην επιφάνεια και στη συνέχεια το χρώμα που έχει μαλακώσει αφαιρείται και, τέλος, η επιφάνεια καθαρίζεται με τον επιλεγμένο οργανικό διαλύτη. Σε περίπτωση αυξημένου πάχους της επιζωγράφησης, η μέθοδος πρέπει να επαναληφθεί για την πλήρη αφαίρεσή της. Υπάρχουν και οι περιπτώσεις όπου ο καθαρισμός εκτελείται εξ ολοκλήρου με μηχανική μέθοδο, όπως στην περίπτωση του τέμπλου του Προφήτη Ηλία στον Τύρναβο, όπου η αφαίρεση της επιζωγράφησης έγινε με τη μέθοδο της μικρο-αμμοβολής (microfriction), που καθιέρωσε ο Ελβετός συντηρητής ζωγραφικών έργων P. Boissonas[6] (Εικ. 7).

Η αισθητική αποκατάσταση των φθαρμένων περιοχών είναι απαραίτητη για την απόδοση της αρχικής μορφής του ξυλόγλυπτου ή του διακοσμημένου τέμπλου.

Η δημιουργία ενιαίας επιφάνειας επιτυγχάνεται με τη συμπλήρωση των φθαρμένων περιοχών με στόκο αποκατάστασης στα ζωγραφισμένα τέμπλα ή με τοπική συμπλήρωση ξύλου στα ξυλόγλυπτα. Στην περίπτωση αυτή προτείνεται η χρήση μαλακού ξύλου, το οποίο δεν θα ασκήσει στο αυθεντικό ξύλο μηχανικές τάσεις και θα συμπληρώσει το κενό της φθοράς. Ο χρωματισμός θα γίνει σε χαμηλότερο τόνο από τον αυθεντικό, ώστε να διαφοροποιείται από την αυθεντική επιφάνεια. Προτείνεται η χρήση χρωμάτων με υψηλό δείκτη αντιστρεψιμότητας, που να διαφοροποιούνται ως προς τη σύστασή τους από τα αυθεντικά χρώματα της ζωγραφικής και να παρουσιάζουν πολύ καλή χημική και χρωματική σταθερότητα κατά τη γήρανση.[7]

Τελευταία εργασία είναι το βερνίκωμα του τέμπλου (Εικ. 8). Το ξυλόγλυπτο τέμπλο, αλλά ιδιαίτερα τα διακοσμημένα στοιχεία του, πρέπει να βερνικωθούν για την προστασία της επιφάνειας από επικαθίσεις ρύπων αλλά και από την απορρόφηση της υπεριώδους ακτινοβολίας από το χρωματικό στρώμα. Αποτέλεσμα της όλης διαδικασίας είναι, τόσο το τέμπλο όσο και η ζωγραφική, να αποκτήσουν και πάλι την αρχική τους στιλπνότητα. Ως προστατευτικό βερνίκι συντήρησης σήμερα συνιστάται η συνθετική ρητίνη. Η εφαρμογή της καλό είναι να γίνεται με τη μέθοδο επίστρωσης με πεπιεσμένο αέρα.



8. Τελικό βερνίκωμα τέμπλου στον ναό Προφήτη Ηλία στον Τύρναβο. (φωτ. Εργαστήριο συντήρησης Μουσείου Μπενάκη).

Οι εργασίες συντήρησης, καθώς και τα υλικά που θα χρησιμοποιηθούν κατά την εκτέλεσή των εργασιών, πρέπει να ανταποκρίνονται στη δεοντολογία της αντιστρεψιμότητας, έτσι ώστε να είναι δυνατή η αφαίρεση και η απομάκρυνσή τους από το αντικείμενο.[8] Με την ολοκληρωμένη συντήρηση του τέμπλου μπορεί να εξασφαλιστεί η καλλιτεχνική αρτιότητα της κατασκευής, η μελλοντική της διατήρηση και η ανάδειξη του συνολικού διακόσμου του ναού.

1. Stassinopoulos 2012, 68-72.
2. Unger, Schniewind, Unger 2001.
3. Kučerová κ.ά. 2009, 80-85.
4. Horie 1995.
5. Chryssoulakis κ.ά. 2016, 241-256.
6. Knut 1999, 368-369.
7. Leonard 2002, 911-919.
8. Brandi 2001.



The conservation of iconostases

THE CONSERVATION AND RESTORATION of iconostases, due to their size and the technology of their construction with diverse materials, is a complicated and difficult procedure with which the conservator has to cope. The fact that this is always carried out *in situ* further complicates the management of the procedures that the project involves. The main problems the conservator faces in the restoration of an iconostasis are:

- Structural problems, relating to flaws in the construction, weakening of the mechanical resistance due to infestation with xylophagous insects or biological attack to the structure due to micro-organisms.
- Problems due to unsuitable environmental conditions or lack of maintenance, resulting in damage to the structure of the wood, due to the action of micro-organisms and/or insects.
- Principal problem for iconostases, and ecclesiastical objects in general, is 'well-intentioned' interventions made by the people who take care of ecclesiastical treasures in detrimental ways.

Conservation works usually include a construction to support the structure of the iconostasis, controlling fungal and insect attack, consolidation (by impregnation) of the decayed or insect-infested wooden parts and consolidation of the pigment/paint layer. The rest of the conservation tasks contribute also to the aesthetic restoration to bring the iconostasis back – as far as possible – to its initial form. Such tasks are cleaning of the oxidized varnishes, the incrustations of pollutants, soot and candle wax, the removal of overpaintings and interventions, the aesthetic restoration of the damaged areas (of painted surface and woodcarvings), and finally the varnishing of the iconostasis.

The integrated conservation treatment of the iconostasis not only secures the artistic unity of the construction, but also its future preservation and the enhancement of the overall decoration of the church.

Stergios Stassinopoulos
Conservator of Art Works,
former head of the Benaki Museum Conservation Laboratory

Helen Veronika Farmakalidis
PhD, Conservator of Art Works at the Benaki Museum

Συντομογραφημένη βιβλιογραφία

ΑΔ: Αρχαιολογικόν Δελτίον.
ΑΕΜΘ: Το Αρχαιολογικό Έργο στη Μακεδονία και τη Θράκη.
ΔΧΑΕ: Δελτίον της Χριστιανικής Εταιρείας.
ΘΗΕ: Θρησκευτική και Ηθική Εγκυκλοπαιδεία.
ArtB: The Art Bulletin.
BCH: Bulletin de Correspondance Hellénique.
CahArch: Cahiers Archéologiques.
CIEB: Congrès International des Etudes Byzantines.
DOP: Dumbarton Oaks Papers.
JBBA: Journal of the British Archaeological Association.
JMAA: Journal of Mediterranean Archaeology and Archaeometry.
JÖB: Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik.
MSpätAByz: Mitteilungen zur spätantiken Archäologie und byzantinischen Kunst
ODB: The Oxford Dictionary of Byzantium.
RbK: Reallexikon zur byzantinischen Kunst.
REB Revue des Etudes Byzantines.

Αγγελάκης 2002: Μιχαήλ Αγγελάκης (επιμ.), *Ο Φώτης Κόντογλου και οι μαθητές του*, κατ. έκθ. Casa Bianca, Θεσσαλονίκη.

Αλεξανδρή 2009: Ι. Αλεξανδρή (επιμ.), *Βυζάντιο και νεώτερη τέχνη. Η πρόσληψη της βυζαντινής τέχνης στην ελληνική ζωγραφική του α΄ μισού του 20ού αιώνα*, Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο, κατ. έκθ., Αθήνα.

Ανδρικοπούλου 2003: Νέλλη Ανδρικοπούλου, *Επί τα ίχνη του Νίκου Εγγονόπουλου*, Αθήνα.

Αντίφωνον 1994: *Αντίφωνον, Αφιέρωμα στον καθηγητή Ν. Β. Δρανδάκη*, Θεσσαλονίκη.

Αργυρού 2006α: Χρ. Αργυρού, Καθεδρικός ναός Αρχαγγέλου Μιχαήλ, στο: Χατζηχριστοδούλου 2006.

Αργυρού 2006β: Χρ. Αργυρού, Ναός Αγίου Γεωργίου, στο: Χατζηχριστοδούλου 2006.

Αρμός 1990: *Αρμός, τιμητικός τόμος στον καθηγητή Ν. Κ. Μουτσόπουλο για τα 25 χρόνια προσφοράς στο Πανεπιστήμιο*, τ. Β΄, Θεσσαλονίκη.

Ασπρά-Βαρδαβάκη 2002: Μ. Ασπρά-Βαρδαβάκη, Ο Χριστός Παντοκράτωρ. Εικόνα κομνήνειας τέχνης στη μονή του Σινά, *ΔΧΑΕ* ΚΓ΄.

Ασφενταγάκης 2015: Μ. Ασφενταγάκης, Ο Φώτης Κόντογλου στα Δωδεκάνησα: Η παρουσία του στον Ι. Ν. Ευαγγελισμού Ρόδου, *Γ΄ Συμπόσιο Νεοελληνικής Εκκλησιαστικής Τέχνης*, Αθήνα.

Βαμπούλης 1977: Π. Βαμπούλης, *Βυζαντινή διακοσμητική*, εισαγωγή Κ. Ε. Τσιρόπουλος, Αθήνα.

Βασιλάκη 1995: Μ. Βασιλάκη, *Από τους εικονογραφικούς οδηγούς στα σχέδια εργασίας των μεταβυζαντινών ζωγράφων. Το τεχνολογικό υπόβαθρο της μεταβυζαντινής εικονογραφίας*, Αθήνα.

Βασιλάκη 2012: Μ. Βασιλάκη, *Οι εικόνες του αρχοντικού Τοσίτσα: Η συλλογή του Ευάγγελου Αβέρωφ*, Αθήνα.

Βασιλάκη 2015: Μ. Βασιλάκη, *Σχέδια εργασίας των ζωγράφων μετά την Άλωση. Ο φάκελος Ανδρέα Ξυγγόπουλου του Μουσείου Μπενάκη*, Αθήνα.

Βασιλείου 1969: Σπ. Βασιλείου, *Φώτα και Σκιές*, Αθήνα.

Βιβιλάκης 1996: Ι. Βιβιλάκης, *Η θεατρική ορολογία στους πατέρες της Εκκλησίας. Συμβολή στη σχέση Εκκλησίας και θεάτρου* (διδ. διατρ., ΕΚΠΑ), Αθήνα.

Βιβιλάκης 2003: Ι. Βιβιλάκης, *Θεατρική αναπαράσταση στο Βυζάντιο και στη Δύση*, Αθήνα.

Βιβιλάκης 2004: Ι. Βιβιλάκης, *Για το ιερό και το δράμα. Θεατρολογικές προσεγγίσεις*, Αθήνα.

Βιβιλάκης 2005α: Ι. Βιβιλάκης, Αρχαίο ελληνικό δράμα και χριστιανική λατρεία, *Χριστιανική λατρεία και ειδωλολατρία.* Πρακτικά ΣΤ΄ Πανελλήνιου Λειτουργικού Συμποσίου Στελεχών Ιερών Μητροπόλεων, Αθήνα.

Βιβιλάκης 2005β: Ι. Βιβιλάκης, Εκκλησία και θέατρο στο Βυζάντιο στο: Ι. Βιβιλάκης (επιστ. επιμ.), *Θρησκεία και θέατρο στην Ελλάδα*, Σειρά Θρησκειολογία 34, Αθήνα.

Βιβιλάκης 2005γ: Ι. Βιβιλάκης (επιμ.), *Φώτης Κόντογλους. Εν εικόνι διαπορευόμενος. Αφιέρωμα. Εκατό χρόνια από τη γέννηση και τριάντα από την κοίμησή του*, Αθήνα 1995, 2005[2].

Βοκοτόπουλος 1986: Π. Λ. Βοκοτόπουλος, Μια άγνωστη κρητική εικόνα στο Σαράγεβο, *ΔΧΑΕ* ΙΒ΄.

Βυζαντινό Μουσείο 1981: *Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο Αθηνών. Πενήντα χρόνια 1930-1980*, Αθήνα.

Γατόπουλος 1947: Δ. Γατόπουλος, *Ὁ Ἀνδρέας Μιχαλακόπουλος- Πρωθυπουργός (1924).* Ἀθῆναι (επανεκτ. 2000).

Γαρίδης 1996: Μ. Γαρίδης, *Διακοσμητική ζωγραφική. Βαλκάνια-Μικρασία, 18ος-19ος αιώνας. Μπαρόκ και Ροκοκό, ανατολική και βυζαντινή κληρονομιά*, Αθήνα.

Γεωργιάδου-Κούντουρα 1984: Ε. Γεωργιάδου-Κούντουρα, *Θρησκευτικά θέματα στη νεοελληνική ζωγραφική, 1900-1940*, Θεσσαλονίκη.

Γεωργίου 2006: Στ. Γεωργίου, Η μητροπολιτική περιφέρεια Κυρηνείας από τις απαρχές του Χριστιανισμού στην Κύπρο έως σήμερα, στο: Χατζηχριστοδούλου 2006.

Γεωργίου 2010: Α. Γεωργίου Μελέτες, Νομός Ημαθίας, Περιοχή Αλιάκμονα, Καθολικό Μονής Τιμίου Προδρόμου, *ΑΔ* 65, Χρονικά.

Γιοφύλλης 1963: Φώτος Γιοφύλλης, *Ιστορία της νεοελληνικής τέχνης*, τ. Α-Β, Αθήνα.

Γουλάκη-Βουτυρά, Καραδέδος, Λάββας 1996: Α. Γουλάκη-Βουτυρά, Γ. Καραδέδος, Γ. Λάββας, *Η εκκλησιαστική μαρμαρογλυπτική στις Κυκλάδες από τον 16ο ως τον 20ό αιώνα*, Αθήνα.

Γουλάκη-Βουτυρά, Καραδέδος 2001: Α. Γουλάκη-Βουτυρά, Γ. Καραδέδος, *Μαρμάρινα τέμπλα της Άνδρου*, Άνδρος.

Γουλάκη-Βουτυρά, Καραδέδος 2006: Α. Γουλάκη-Βουτυρά, Γ. Καραδέδος, Απομιμήσεις μαρμάρου στην εκκλησιαστική μαρμαρογλυπτική. Η σημασία του υλικού στην εξέλιξή της, στο: Γ. Καραδέδος (επιμ.), *Δώρον. Τιμητικός τόμος στον Καθηγητή Νίκο Νικονάνο*, Θεσσαλονίκη.

Γραίκος 2006: Ν. Γραίκος, Νεοελληνικοί πολιτισμικοί Λόγοι. Πρόταση πολυτροπικής ανάγνωσης, *Ίνδικτος* 20.

Γραίκος 2011: Ν. Γραίκος, *Ακαδημαϊκές τάσεις της εκκλησιαστικής ζωγραφικής στην Ελλάδα κατά τον 19ο αιώνα. Πολιτισμικά και εικονογραφικά ζητήματα*, Θεσσαλονίκη.

Γραίκος 2012: Ν. Γραίκος, Νεοελληνική εκκλησιαστική ζωγραφική. Το ερώτημα της μεθόδου και του ερευνητικού πεδίου, *Β΄ Συμπόσιο Νεοελληνικής Εκκλησιαστικής Τέχνης*, 377-393.

Γραίκος 2013: Ν. Γραίκος, Η εκκλησιαστική ζωγραφική στην Ελλάδα κατά τον 20ό αιώνα: Μια επισκόπηση, στο: Μαργαρίτης 2013.

Γραίκος - Φουστέρης 2013: Ν. Γραίκος - Γ. Φουστέρης, *Ευλαβείας και ωραιότητος χάριν εκκλησιαστική τέχνη της Κύμης*, Αθήνα.

Δρανδάκης 1988-1989: Ν. Β. Δρανδάκης, Το εικονογραφικό θέμα «Άνωθεν οι Προφήται» σε τοιχογραφία της Μεγίστης Λαύρας του Αγίου Όρους, *ΔΧΑΕ* Κ΄.

Δρανδάκης 2002: Ν. Β. Δρανδάκης, *Βυζαντινά γλυπτά της Μάνης*, Αθήναι.

Εγγονόπουλος 1978: Ν. Εγγονόπουλος, *Στην Κοιλάδα με τους Ροδώνες*, Αθήνα.

Εγγονόπουλος 1987: Νίκος Εγγονόπουλος, *Πεζά κείμενα*, Αθήνα

Εγγονόπουλος 1999: Νίκος Εγγονόπουλος, *Οι άγγελοι στον Παράδεισο μιλούν ελληνικά*, Αθήνα.

Εκ Χιονιάδων 2004: *Εκ Χιονιάδων, σπουδές και ανθίβολα. 130 έργα από τη συλλογή της οικογένειας Γιαννούλη*, κατ. έκθ., Βόλος.

Ελληνική Κληρονομιά 2011: *Ελληνική Κληρονομιά, Ελληνική Ορθόδοξος Διασπορά στην Ουγγαρία-19ος αιώνας*, Αθήνα.

Ερμηνεία 1909: *Διονυσίου του εκ Φουρνά, Ερμηνεία της ζωγραφικής τέχνης και αι κύριαι αυτής ανέκδοτοι πηγαί*, υπό Α. Παπαδοπούλου-Κεραμέως, εν Πετρουπόλει (επανεκτ. Άγιον Όρος 2007).

Ερνέστος Τσίλλερ 2010: *Ερνέστος Τσίλλερ, αρχιτέκτων (1837-1923)*, κατ. έκθ., Εθνική Πινακοθήκη- Μουσείο Αλ. Σούτζου (επιμ. Μαριλένα Ζ. Κασιμάτη), Αθήνα.

Καρδαμίτση-Αδάμη 2006: Μάρω Καρδαμίτση-Αδάμη, *Ερνστ Τσίλλερ (1837-1923). Η τέχνη του κλασικού*, Αθήνα.

Ευθυμίου 2011: Α. Γ. Ευθυμίου, *Θεομητορικές προεικονίσεις της παλαιολόγειας μνημειακής ζωγραφικής στην βυζαντινή επικράτεια* (αδημ. διδ. διατρ.), Αθήνα.

Ζίας 1986: Νίκος Ζίας (επιμ.), *Φώτης Κόντογλου. Αναδρομική έκθεση, 1986*, κατ. έκθ., Μακεδονικό Κέντρο Σύγχρονης Τέχνης, Θεσσαλονίκη.

Ζίας 1991: Ν. Ζίας, *Φώτης Κόντογλου, ζωγράφος*, Αθήνα 1991 (ανατύπ. 2015).

Παπαδημητρίου-Ζιρώ 1988: Παπαδημητρίου-Ζιρώ Χριστίνα, *Ο αρχιτέκτων Αριστοτέλης Ζάχος 1872-1939*, Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο, Αθήνα.

Ηλιάδης 2006α: Ι. Α. Ηλιάδης, Ναός Παναγίας Ασπροφορούσας, στο: Χατζηχριστοδούλου 2006.

Ηλιάδης 2006β: Ι. Α. Ηλιάδης, Ναός Αρχαγγέλου Μιχαήλ (ενοριακός), στο Χατζηχριστοδούλου 2006.

Ηλιάδης 2006γ: Ι. Α. Ηλιάδης, Ναός Αγίας Ειρήνης, στο: Χατζηχριστοδούλου 2006.

Ηλιάδης 2016: Οι βυζαντινοί και οι μεταβυζαντινοί ναοί της Κυθρέας και τα κειμήλιά τους, στο: Χοτζάκογλου, Ηλιάδης 2016.

Θηλυκού 2015: Πασχαλιά Θηλυκού, Φώτης Κόντογλου - Πέτρος Βαμπούλης και η συνέχεια της βυζαντινής παράδοσης, στο: Μαργαρίτης 2015.

Καζανάκη-Λάππα 1991: Μ. Καζανάκη-Λάππα, Ο ξυλόγλυπτος σταυρός της Ευαγγελιστρίας του Λιβόρνου (1643) και οι σταυροί επιστυλίου στα κρητικά τέμπλα, στο: *Ευφρόσυνον. Αφιέρωμα στον Μανόλη Χατζηδάκη*, τ. 1, Αθήνα.

Κακαβάς 2002: Γιώργος Κακαβάς (επιμ.), *Ελλήνων κειμήλια. Δωρεές στον καθεδρικό ναό της Αγίας Σοφίας του Λονδίνου*, κατ. έκθ., Βυζαντινό και Χριστιανικό Μουσείο, Αθήνα.

Καλλιγάς 2003: Μ. Καλλιγάς, *Τεχνοκριτικά, 1937-1982*, Αθήνα.

Καλοκύρης 1963α: Δ. Κ., Καλοκύρης, Εξέχοντα μεταβυζαντινά τέμπλα του Αγίου Όρους, *Η Αθωνική Πολιτεία επί τη χιλιετηρίδι του Αγίου Όρους* (επιμ. Π. Κ. Χρήστου), Θεσσαλονίκη.

Καλοκύρης 1963β: Δ. Κ., Καλοκύρης, Έρευναι μεταβυζαντινών αγιορειτικών τέμπλων, *Άθως. Θέματα αρχαιολογίας και τέχνης*, Αθήναι.

Καλοκύρης 1967: Κ. Καλοκύρης, Το τέμπλον, *ΘΗΕ* 11, 709-711.

Καλοκύρης 1972: Κ. Καλοκύρης, *Η Θεοτόκος εις την εικονογραφίαν Ανατολής και Δύσεως*, Θεσσαλονίκη.

Καλοκύρης 1980: Κ. Καλοκύρης, Εξέχοντα μεταβυζαντινά τέμπλα του Αγίου Όρους, *Μελετήματα χριστιανικής ορθοδόξου αρχαιολογίας και τέχνης*, Θεσσαλονίκη.

Καλούμενος 2014[4]: Δ. Καλούμενου, *Η σταύρωση του Χριστιανισμού / The Crucifixion of Christianity*, Athens 2001, 2014[4].

Καμηλάκη-Πολυμέρου, Σκούρτης 2008: Α. Πολυμέρου-Καμηλάκη, Κ. Σκούρτης, *Ζωγραφική και ξυλογλυπτική στα Μαστοροχώρια Χιονιάδες, Γοργοπόταμος*, Ιωάννινα 2008.

Καμπάνης 2003: Μ. Καμπάνης (επιμ.), *Σπύρος Παπαλουκάς. Θητεία στον Άθω*, Αγιορειτική Πινακοθήκη, Άγιον Όρος.

Καμπουρίδης 1982: Χ. Καμπουρίδη, *Σπύρος Βασιλείου. Εκθέσεις*, Αθήνα.

Καπανδρίτη, Γαλάνης 2011: Α. Καπανδρίτη, Στ. Γαλάνης, Το μαρμάρινο τέμπλο του Αγίου Αντωνίου στην παλιά πόλη της Κέρκυρας, *ΔΧΑΕ* ΛΒ.

Καπανδρίτη 2013: Α. Καπανδρίτη, Η εκκλησιαστική γλυπτική στα Επτάνησα (τέλη 16ου-19ος αι.), αδημ. διδ. διατρ., Πολυτεχνική Σχολή Α.Π.Θ. Θεσσαλονίκη.

Καπανδρίτη 2016: Α. Καπανδρίτη, Η οργάνωση και ο γλυπτός διάκοσμος των όψεων στους ναούς των Επτανήσων. Ο επτανησιακός ρυθμός (18ος-αρχές 20ού αιώνα), *Ι΄Διεθνές Πανιόνιο Συνέδριο*, Πρακτικά, Κέρκυρα.

Κάππας 2011: Μ. Κάππας, Ο ναός του Αγίου Νικολάου στο ρέμα του Σωφρόνη Λακωνίας, *Βυζαντινά Σύμμεικτα* 21.

Καραγιάννη, Μαμαλούκος 2009: Φ. Καραγιάννη, Στ. Μαμαλούκος, Παρατηρήσεις στη διαμόρφωση του διακονικού κατά τη μέση και την ύστερη βυζαντινή περίοδο, *ΔΧΑΕ Λ΄*.

Καρακατσάνη 2005: Αγάπη Καρακατσάνη, Ο Κόντογλου, ο Εγγονόπουλος, ο Τσαρούχης και η Νίκη Καναγκίνη, στο: Βιβιλάκης 2005.

Καρδαμίτση-Αδάμη 2006: Μάρω Καρδαμίτση-Αδάμη, *Ερνστ Τσίλλερ (1837-1923). Η τέχνη του κλασικού*, Αθήνα.

Καρδαμίτση-Αδάμη 2009: Μάρω Καρδαμίτση-Αδάμη, Η ναοδομία στην Ελλάδα τον 20ό αιώνα, *Β΄ Συμπόσιο Νεοελληνικής Εκκλησιαστικής Τέχνης*, Αθήνα.

Καρδαμίτση-Αδάμη 2011: Μάρω Καρδαμίτση-Αδάμη, Ο ιερός ναός της Αγίας Τριάδας Βιέννης, *Σκεύος εις τιμήν. Αφιερωματικός τόμος επί τη συμπληρώσει 25ετίας από της εις επίσκοπον χειροτονίας και 20ετίας από της ενθρονίσεως του Μητροπολίτου Αυστρίας και Εξάρχου Ουγγαρίας και Μεσευρώπης κ. Μιχαήλ*, Αθήναι.

Καρδαμίτση-Αδάμη 2012: Μάρω Καρδαμίτση-Αδάμη, Ιερός ναός του Αγίου Σπυρίδωνος της Νέας Υόρκης και ο αρχιτέκτων Εμμανουήλ Λαζαρίδης, *Α΄ Συμπόσιο Νεοελληνικής Εκκλησιαστικής Τέχνης*, Αθήνα.

Καρδαμίτση-Αδάμη: Με αφορμή την έκθεση της Άνδρου «Ιστορώντας την Υπέρβαση». Η εκκλησιαστική ζωγραφική και η ναοδομίας στην Ελλάδα. Πρώτες σκέψεις, στο: *Γ΄ Συμπόσιο της Νεοελληνικής Εκκλησιαστικής Τέχνης*, Αθήνα.

Καρμίρης 1953: Ι. Ν. Καρμίρης, *Τα δογματικά και συμβολικά μνημεία της Ορθοδόξου Καθολικής Εκκλησίας*, Αθήναι.

Κασιμάτη, Πανέτσος 2014: Μ. Ζ. Κασιμάτη, Γ. Α. Πανέτσος (επιμ.), *Η αρχιτεκτονική του Θεόφιλου Χάνσεν (1813-1891), «Hellenische Renaissance»*, κατ. έκθ., Αθήνα.

Κατσελάκη, Νάνου 2009α: Α. Κατσελάκη, Μ. Νάνου, Ανθίβολα-σχέδια εργασίας από τη συλλογή Μακρή-Μαργαρίτη και η σχέση τους με τα καλλιτεχνικά εργαστήρια της Ηπείρου (18ος-19ος αι.), *Α΄ Συμπόσιο Νεοελληνικής Εκκλησιαστικής Τέχνης*, Αθήνα.

Κατσελάκη, Νάνου 2009β: Α. Κατσελάκη, Μ. Νάνου, *Ανθίβολα από τους Χιονιάδες. Συλλογή Μακρή-Μαργαρίτη*, επιστημονικός κατάλογος, Αθήνα.

Κατσελάκη 2013α: Α. Κατσελάκη, Σπύρος Παπαλουκάς. Σμιλεύοντας το χρώμα, στο: Μαργαρίτης 2013.

Κατσελάκη, Νάνου 2013β: Α. Κατσελάκη, Μ. Νάνου, Φώτης Κόντογλου. «Άνθρωπος εν εικόνι διαπορεύεται, στο: Μαργαρίτης 2013.

Κατσελάκη, Νάνου 2015α: Α. Κατσελάκη, Μ. Νάνου, Άγνωστα σχέδια εργασίας «διά χειρός Φωτίου Κόντογλου» σε ιδιωτική συλλογή, *Γ΄ Συμπόσιο Νεοελληνικής Εκκλησιαστικής Τέχνης*.

Κατσελάκη, Νάνου 2015β: Α. Κατσελάκη, Μ. Νάνου, Ο «μεταβυζαντινός» Φώτης Κόντογλου: σχέδια από τον «Μυστικό κήπο» του εργαστηρίου του, στο: Μαργαρίτης 2015.

Κιοσοπούλου 2006: Τόνια Κιοσοπούλου, Οι βυζαντινές σπουδές στην Ελλάδα (1850-1940), στο: Ό. Γκράτζιου - Α. Λαζαρίδου (επιμ.), *Από τη βυζαντινή συλλογή στο Χριστιανικό Μουσείο (1884-1930)*, Αθήνα.

Κολοκοτρώνης 2013: Γ. Κολοκοτρώνης, Πολύκλειτος Ρέγκος. Ανάμεσα στην παράδοση και τον Μοντερνισμό, στο: Μαργαρίτης 2013.

Κονόμος 1984: Ντίνος Κονόμος, Τρεις ζακυνθινοί ξυλογλύπτες, *Ζάκυνθος 84*, Αθήνα.

Κονόμος 1989: Ντίνος Κονόμος, *Ζάκυνθος, Τέχνης Οδύσσεια*, τ. Β΄, Αθήνα.

Κόντογλου 1960: Φ. Κόντογλου, *Βίβλος καλουμένη ΕΚΦΡΑΣΙΣ*, τ. Α΄-Β΄, Αθήναι.

Κόντογλου 1981: Φ. Κόντογλου, Η χαρμολύπη και το ζωοποιόν πένθος, στο: *Έργα ΣΤ΄, Μυστικά Άνθη, ήγουν κείμενα γύρω από τις αθάνατες αξίες της ορθόδοξης ζωής*, 2η έκδοση, Αθήνα.

Γιώργος Κόρδης, Η εικονογραφική πρόταση του Ράλλη Κοψίδη στον ι. ναό του Αποστόλου Παύλου στο Σαμπεζύ. Εικονολογικές και αισθητικές παρατηρήσεις, *Σύναξη* 99 (Ιούλ.-Σεπτ. 2006).

Κοτοπούλης 1973: Φ. Κοτοπούλης, *Τα Μετέωρα*, Αθήνα.

Κουτελάκης 1985: Χ. Μ. Κουτελάκης, *Η ανάπτυξη της ξυλογλυπτικής στο Αιγαίο και ιδιαίτερα στα Δωδεκάνησα*, Αθήνα.

Κουτελάκης 1986: Χ. Μ. Κουτελάκης, *Ξυλόγλυπτα τέμπλα της Δωδεκανήσου μέχρι το 1700*, Αθήνα.

Κουτελάκης 1996: Χ. Μ. Κουτελάκης, *Έλληνες αργυροχρυσοχόοι και ξυλογλύπτες*, Αθήνα.

Κουτελάκης 2008: Χ. Μ. Κουτελάκης, Τα ξυλόγλυπτα του ναού του Αγ. Ιωάννου Μαρκοπούλου, *Διημερίδα 2004 για τα εκατό χρόνια από τα εγκαίνια του ιερού ναού Αγ. Ιωάννου Μαρκοπούλου*, Πρακτικά, Αθήνα.

Κουτελάκης 2009: Χ. Μ. Κουτελάκης, Το τέμπλο της Αγ. Τριάδας Ελύμπου Καρπάθου, *Καρπαθιακά Γ΄*.

Κοψίδης 1975: Ράλλης Κοψίδης, Ένας αντρειωμένος της τέχνης, *Οι Έλληνες ζωγράφοι*, τ. Β΄, Αθήνα.

Κτωρίδης 2014: Σ. Κτωρίδης, *Ιερά Μονή Καντάρας*, χ.τ.

Κύπρος 1985, 1988[2] : *Κύπρος - 9000 χρόνων έργα πολιτισμού λεηλατούνται / Cyprus – The Plundering of 9000 Year-old Civilization*, κατ. έκθ., Ακαδημία Αθηνών, 1985.

Κυριακίδου 2011: Μ. Α. Κυριακίδου, *Ξυλόγλυπτα τέμπλα της Κύπρου της περιόδου της Τουρκοκρατίας (1571-1878). Τα χρονολογημένα και τα κατά προσέγγιση χρονολογούμενα έργα* (διδ. διατρ., Πανεπιστήμιο Κύπρου), Λευκωσία 2011.

Κωνσταντινίδη 2008: Χ. Κωνσταντινίδη, *Οι συλλειτουργούντες ιεράρχες και οι άγγελοι διάκονοι μπροστά στην Αγία Τράπεζα με τα τίμια δώρα και τον Ευχαριστιακό Χριστό*, Θεσσαλονίκη.

Κωνσταντινίδης 2012: Λάζαρος Κ. Κωνσταντινίδης, Η συμβολή του Στέφανου Αλμαλιώτη στη μνημειακή ζωγραφική του 20ού αιώνα, *Β΄ Συμπόσιο Νεοελληνικής Εκκλησιαστικής Τέχνης*, Αθήνα.

Λαζαρίδης 1980: Π. Λαζαρίδης, *Βυζαντινό Μουσείο Αθηνών: Έκθεση τοιχογραφιών Επισκοπής Ευρυτανίας και εικόνων Συλλογής Λοβέρδου*, Αθήνα.

Λάιος 1972: Γ. Σ. Λάιος, *Σίμων Σίνας*, Ακαδημία Αθηνών, Βιογραφίαι εθνικών ευεργετών 1, εν Αθήναις.

Λαμπάκης 1982: Στ. Λαμπάκης, *Οι καταβάσεις στον Κάτω Κόσμο στη βυζαντινή και μεταβυζαντινή λογοτεχνία* (διδ. διατρ.), Αθήνα.

Λεξικό Ελλήνων καλλιτεχνών 1998: *Λεξικό Ελλήνων καλλιτεχνών: ζωγράφοι, γλύπτες, χαράκτες, 16ος-20ός αιώνας*. Αθήνα.

Λιάκος 2012: Δ. Λιάκος, Η τέχνη στον Άθω: μαρμαρογλυπτική, ξυλογλυπτική, μεταλλοτεχνία, κεντητική, στο: Κ. Χρυσοχοΐδης (εποπτ.), *Το Άγιον Όρος στα χρόνια της απελευθέρωσης. Αφιέρωμα στην εκατονταετηρίδα της απελευθέρωσης (2/15 Νοεμβρίου 1912)*, Θεσσαλονίκη.

Λυκογιάννης 2003: Διονύσιος Λυκογιάννης, Η λειψανοθήκη του ιερού σκηνώματος του Αγίου Διονυσίου Αρχιεπισκόπου Αιγίνης, *Επτανησιακά Φύλλα* ΚΓ΄.

Λυκογιάννης 2016: Αρχιμ. Διονύσιος Λυκογιάννης, *Ο ναός του Αγίου Διονυσίου στην πόλη της Ζακύνθου*, Αθήνα.

Λυδάκης 2011: Στέλιος Λυδάκης, *Νεοελληνική γλυπτική*, Αθήνα.

Μαΐλης 2015: Αθ. Μαΐλης, Τα χτιστά τέμπλα της Κρήτης (14ος-15ος αιώνας). Επαρχιακή λύση ή ομολογία πίστεως; *ΔΧΑΕ* ΛΣΤ΄.

Μακρής 1978: Κίτσος Μακρής, *Η λαϊκή τέχνη του Πηλίου*, Αθήνα.

Μακρής 1981: Κ. Α. Μακρής, *Χιονιαδίτες ζωγράφοι. 65 λαϊκοί ζωγράφοι από το χωριό Χιονιάδες της Ηπείρου*, Αθήνα.

Μακρής 1982: Κ. Α. Μακρής, *Εκκλησιαστικά ξυλόγλυπτα*, Αθήνα.

Μακρής 1991: Κ. Α. Μακρής, Το νεοελληνικό μπαρόκ και οι πηγές του, *Αρμός*, τ. Β΄.

Μαμάης : Νεκτάριος Μαμάης, Ράλλης Κοψίδης. Ιστορώντας τον ναό του Αποστόλου Παύλου στο Chambésy της Γενεύης, στο: Μαργαρίτης 2013.

Μαμμόπουλος 1967: Αλεξ. Χ. Μαμμόπουλος, *Αγγελική Χατζημιχάλη και η ηπειρωτική λαϊκή τέχνη*, εν Αθήναις.

Μανουήλ Πανσέληνος 1956: *Μανουήλ Πανσέληνος*, κείμενα Ανδρέα Ξυγγόπουλου, σχέδια και έγχρωμα αντίγραφα Φώτη Ζαχαρίου, Αθήνα.

Μαργαρίτης 2013: Χρήστος Φ. Μαργαρίτης (επιμ.), *Ιστορώντας την Υπέρβαση. Από την παράδοση του Βυζαντίου στη νεώτερη τέχνη*, κατ. έκθ., Ίδρυμα Βασίλη και Ελίζας Γουλανδρή, Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, Άνδρος.

Μαργαρίτης 2015: Χρήστος Φ. Μαργαρίτης (επιμ.), *Φώτης Κόντογλου. Από τον «Λόγο» στην «Έκφραση»*, κατ. έκθ., Πινακοθήκη Νίκου Χατζηκυριάκου-Γκίκα (8 Δεκεμβρίου 2015-20 Φεβρουαρίου 2016), Αθήνα.

Μαρίνου 2000: Αλίκη Μαρίνου (επιμ.), *Παναγιώτης Μαρίνος κείμενα δημοσιευμένα και ανέκδοτα*, Αθήνα.

Μαρίνου 2002: Γ. Μαρίνου, *Άγιος Δημήτριος. Η Μητρόπολη του Μυστρά*, Αθήνα.

Μαρκέτος Σπύρος, Μαρίνος Γερουλάνος, *Ιστορία της Ιατρικής του 20ού αιώνα: Οι Έλληνες πρωτοπόροι*, τ. 8, 2011, Αθήνα.

Ματθιόπουλος 2006: Ευγένιος Δ. Ματθιόπουλος, Ερμηνεία της συλλογής αντιγράφων βυζαντινής τέχνης, στο: Ό. Γκράτζιου - Α. Λαζαρίδου (επιμ.), *Από τη βυζαντινή συλλογή στο Χριστιανικό Μουσείο (1884-1930)*, Αθήνα.

Ματθιόπουλος 2008: Ευγένιος Ματθιόπουλος, *C. Parthénis: Η ζωή και το έργο του Κωστή Παρθένη*. Αθήνα.

Ματσάκης 1976: Μ. Ματσάκης, *Ι. Βιογραφικό σημείωμα, ΙΙ. Αποσπάσματα κριτικών για το έργο του*, Αθήνα 1976 (έκδοση που επιμελήθηκε ο ζωγράφος).

Μαυροπούλου-Τσιούμη 1970: Χ. Μαυροπούλου-Τσιούμη, *Ὁ Ἅγιος Νικόλαος ὁ Ὀρφανός*, Θεσσαλονίκη.

Μαυρωτάς 2007: Τ. Μαυρωτάς (επιμ.), *Σπύρος Παπαλουκάς. Συλλογή Ιδρύματος Εικαστικών Τεχνών και Μουσικής Β. και Μ. Θεοχαράκη*, Αθήνα.

Μιτσάνη 2006: Αγγ. Μητσάνη, Το παλαιοχριστιανικό τέμπλο της Καταπολιανής Πάρου, *ΔΧΑΕ* ΚΖ΄.

Μιχελής 2015: Π. Α. Μιχελής, *Αισθητική θεώρηση της βυζαντινής τέχνης*, Αθήνα.

Μοναστήρι του Τιμίου Προδρόμου 1994: *Το μοναστήρι του Τιμίου Προδρόμου* («Σκήτη Βεροίας»), Πρακτικά Διημερίδας, Βέροια (με όλη την προγενέστερη βιβλιογραφία).

Μονή Σταυρονικήτα 1998: *Ιερά Μονή Σταυρονικήτα* (επιμ. Π. Θεολόγος), Άγιον Όρος.

Μοσχονάς 2004: Σπύρος Μοσχονάς, *«Τάχα ζωγράφοι»: Νεοέλληνες δημιουργοί και μνημειακή εκκλησιαστική ζωγραφική στο πρώτο μισό του 20ού αιώνα* (αδημ. μεταπτ. εργασία), ΕΚΠΑ, Αθήνα.

Μοσχονάς 2010: Σπύρος Μοσχονάς, Το εικονογραφικό πρόγραμμα του Ιερού Ναού του Αγίου Παντελεήμονα της οδού Αχαρνών: σύντομη περιγραφή, στο: *Η ζωγραφική του Γιάννου Καρούσου στον Ι. Ν. Αγίου Παντελεήμονα οδού Αχαρνών*, Αθήνα.

Μοσχονάς 2015: Σπ. Μοσχονάς, Το χρονικό μιας μαθητείας: Φώτης Κόντογλου - Ράλλης Κοψίδης, στο: Μαργαρίτης 2015.

Μοσχονάς 2017: Σπύρος Μοσχονάς (επιμ.), *Μίκης Ματσάκης 1900-1978*, κατ. έκθ., Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα.

Μουσείο Χιονιαδιτών 2012: Έκθεση στο Μουσείο Χιονιαδιτών Ζωγράφων. Σχέδια από τα αρχεία Χιονιαδιτών ζωγράφων από τις συλλογές του υπό ίδρυση Μουσείου, *Εκ Χιονιάδων* 15.

Μπακούρου 1986: Αιμ. Μπακούρου, Τοιχογραφίες από το ναό του Αγίου Νικολάου στα Βέροια Λακωνίας. 1597, *Βυζαντινή και μεταβυζαντινή τέχνη*, κατ. έκθ., Αθήνα.

Μπαλτογιάννη, Μαυρωτάς 2009: Χ. Μπαλτογιάννη, Τ. Μαυρωτάς (επιμ.), *Σπύρος Παπαλουκάς. Αγιογραφίες, σχέδια, μακέτες*. Συλλογή Ιδρύματος Εικαστικών Τεχνών και Μουσικής Β. και Μ. Θεοχαράκη, Αθήνα.

Μπαρούτας 2006: Κώστας Μπαρούτας, *Οι ναοί των Ελλήνων μεταναστών*, Αθήνα.

Μπίρης 1957: Κώστας Μπίρης, *Ιστορία του Εθνικού Μετσόβιου Πολυτεχνείου*.

Μποϊλέ 2016: Μ. Μποϊλέ, Συμβολή στη μελέτη της νεοελληνικής τέχνης των αρχών του 20ού αιώνα. Η περίπτωση του μητροπολι-

τικού ναού Αγίου Βλασίου Ξυλοκάστρου, *Ερευνητικά ζητήματα στην ιστορία της τέχνης. Από τον Μεσαίωνα μέχρι τις μέρες μας*, επιμ. Α. Σαραφιανός, Π. Ιωάννου, Αθήνα 2016.

Μπούρα 1980: Λ. Μπούρα, *Ο γλυπτός διάκοσμος του ναου της Παναγίας στο μοναστήρι του Οσίου Λουκά*, Αθήνα.

Μπούρα, Τσιγκάκου 1983: Λ. Μπούρα, Φ.-Μ. Τσιγκάκου, Σχέδια εργασίας μεταβυζαντινών ζωγράφων από τη Γαλάτιστα Χαλκιδικής, *Ζυγός* 62.

Μυλωνά 1984: Ζ. Μυλωνά, Το καθολικό της μονής της Παναγίας της Σκοπιώτισσας στη Ζάκυνθο, *Αρχαιολογική Εφημερίς*.

Μυλωνά 1998: Ζ. Μυλωνά, *Μουσείο Ζακύνθου*, Αθήνα.

Μυλωνά 2001: Ζ. Μυλωνά, Η Στέψη της Θεοτόκου και άλλα δυτικά θέματα σε εικόνες του 17ου και 18ου αιώνα στη Ζάκυνθο, *ΔΧΑΕ* ΚΒ΄.

Μυλωνά 2011: Ζ. Μυλωνά, *Μουσείο εκκλησιαστικής τέχνης Ιεράς Μονής Στροφάδων και Αγίου Διονυσίου*, Αθήνα.

Μυλωνάς 2010: Γεώργιος Μυλωνάς, *Ο ιερός ναός Αγίου Αλεξάνδρου Παλαιού Φαλήρου και η ιδιοπροσωπία του νέου Ελληνισμού στη λατρευτική εικόνα του Παρθένη*, Πολιτιστικό Κέντρο Άμπελος.

Μυλωνάς 2015: Γιώργος Μυλωνάς, Κωστής Παρθένης: ο ζωγραφικός διάκοσμος στον Άγιο Γεώργιο Παλαιού Καΐρου, *Γ΄ Συμπόσιο Νεοελληνικής Εκκλησιαστικής Τέχνης*.

Μυλωνάς 2015α: Γιώργος Μυλωνάς, Δημαρχείο Αθηνών. Το μνημονάριον της Ρωμιοσύνης, στο: Μαργαρίτης 2015.

Μυριανθεύς 2006α: Δ. Μ. Μυριανθεύς, Μονή Παναγίας Μελανδρύνας, στο: Χατζηχριστοδούλου 2006.

Μυριανθεύς 2006β: Δ. Μ. Μυριανθεύς, Ναός Αγίου Αμβροσίου, στο: Χατζηχριστοδούλου 2006.

Μυριανθεύς 2006γ: Δ. Μ. Μυριανθεύς, Ναός Παναγίας Υπάτης, στο: Χατζηχριστοδούλου 2006.

Νάνου 2005α: Μ. Νάνου, Η συμβολή του Κίτσου Μακρή στη μελέτη της χιονιαδίτικης ζωγραφικής. Νέα δεδομένα και προοπτικές, *Αρχείο Θεσσαλικών Μελετών* ΙΔ΄.

Νάνου 2005β: Μ. Νάνου, Διαδρομές ανθιβόλων. Τα καπεσοβίτικα σχέδια της συλλογής Γιαννούλη και η σχέση τους με το χιονιαδίτη ζωγράφο Αναστάσιο Παπακώστα (Μαρινά), *25ο Συμπόσιο ΧΑΕ*, Αθήνα.

Νάνου, Φριλίγκος 2013: Μ. Νάνου, Ι. Φριλίγκος, Σπύρος Βασιλείου. Αναπνοή «ελληνικότητας» στα ματόκλαδα των αγίων, στο: Μαργαρίτης 2013.

Νικονάνος 1977: Ν. Νικονάνος, Καστράκι. Ναός Κοιμήσεως της Θεοτόκου, *ΑΔ* 28, Χρονικά.

Νικονάνος 1996: Ν. Νικονάνος, Τα ξυλόγλυπτα, *Ιερά Μεγίστη Μονή Βατοπαιδίου, Παράδοση - Ιστορία - Τέχνη*, τ. Β΄, Άγιον Όρος.

Νομικός 2010: Στέφανος Νομικός, Σύντομο ιστορικό της ανέγερσης και η αρχιτεκτονική του ναού, στο: *Η ζωγραφική του Γιάννου Καρούσου στον Ι. Ν. Αγίου Παντελεήμονα οδού Αχαρνών*, Αθήνα.

Ξυγγόπουλος 1940: Α. Ξυγγόπουλος, Η παλαιοχριστιανική βασιλική Βοσκοχωρίου Κοζάνης, *Μακεδονικά*, τ. 1ος.

Οικονομάκη-Παπαδοπούλου 1980: Γ. Οικονομάκη-Παπαδοπούλου, *Εκκλησιαστικά αργυρά*, Αθήνα.

Οράτη 1998: Ε. Οράτη (επιμ.), *Αγήνωρ Αστεριάδης. Ζωγραφική-Χαρακτική*, Αθήνα.

Οράτη 2011: Ε. Οράτη (επιμ.), *Αγήνωρ Αστεριάδης, 1892-1977*, Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα.

Ορλάνδος 1954: Α. Κ. Ορλάνδος, *Η ξυλόστεγος παλαιοχριστιανική βασιλική της Μεσογειακής Λεκάνης*, τ. Α΄-Β΄, Αθήναι.

Ορφανοτροφείον Χατζηκώνστα 1930: *Ορφανοτροφείον Γεωργίου και Αικατερίνης Χατζηκώνστα. Λεύκωμα επί τη εβδομηκονταπενταετηρίδι*, εν Αθήναις.

Ουσπένσκυ 1990: Λ. Ουσπένσκυ, *Η θεολογία της εικόνας στην ορθόδοξη Εκκλησία*, μτφρ. Σπ. Μαρίνης, Αθήνα.

Παζαράς 2014: Θ. Παζαράς, *Μελέτες για τα βυζαντινά γλυπτά του Αγίου Όρους*, Θεσσαλονίκη.

Παΐσιος 1962: π. Γ. Παΐσιος, *Αγιογραφία και αγιογράφοι Χιονιάδων*, Ιωάννινα.

Πάλλας 1971: Δ. Πάλλας, Η Θεοτόκος Ζωοδόχος Πηγή, Η Θεοτόκος Ρόδον το Αμάραντον. Η ζωγραφική στην Κωνσταντινούπολη μετά την Άλωση, *ΑΔ* 26, Μελέται.

Πάλλης 2006: Γ. Πάλλης, Νεότερα για το εργαστήρι γλυπτικής της Σαμαρίνας (τέλη 12ου-αρχές 13ου αιώνα), *ΔΧΑΕ* ΚΖ΄.

Πάλλης 2013: Γ. Πάλλης, Νεότερα για τον Ακάκιο Αμπελικό, «δεύτερο κτήτορα» της μονής Δαφνίου (16ος αι.), και τα μεταβυζαντινά τέμπλα του καθολικού, *ΔΧΑΕ* ΛΔ΄.

Παναγιωτουνάκου-Πατσουμά 1998: Α. Παναγιωτουνάκου-Πατσουμά, Εκκλησιαστική ζωγραφική, στο: Οράτη 1998.

Παπαγεωργίου 1991: Α. Παπαγεωργίου, *Εικόνες της Κύπρου*, Λευκωσία.

Παπαγεωργίου 2013: Α. Παπαγεωργίου, Η εξέλιξη του τέμπλου-εικονοστασίου στην Κύπρο, *Εικονοστάσιον* 4 (Ιούνιος 2013).

Παπάγγελος 1987: Ι. Α. Παπάγγελος, Η σημασία του όρου «τέμπλον» κατά τους 11ο-13ο αι., *Έβδομο Συμπόσιο ΧΑΕ*, Αθήνα.

Παπαδημητρίου 2003: Ε. Παπαδημητρίου, *Η τέχνη του ξύλου στην Κύπρο*, Λευκωσία.

Παπαδημητρίου 2008: Π. Χ. Παπαδημητρίου, *Η εξέλιξη του τύπου και της εικονογραφίας του βημοθύρου από τον 10ο έως και τον 18ο αιώνα* (διδακτ. διατρ.), Θεσσαλονίκη.

Παπαδόπουλος 1977: Στ. Παπαδόπουλος, *Πατρολογία*, τ. Α΄, Αθήνα.

Παπαδόπουλος - Ταττός 2016: Π. Ν. Παπαδόπουλος - Γ. Ν. Ταττός, *Ο Φώτης Κόντογλου στην Άνδρο*, Αθήνα.

Παπαδοπούλου 2005: Β. Ν. Παπαδοπούλου, Ηπειρώτες χρυσικοί και αργυροχόοι. Συμβολή στη μελέτη της ηπειρωτικής αργυροχρυσοχοΐας, *ΗπειρΧρον* 39.

Παπαδοπούλου 2015: Β. Ν. Παπαδοπούλου (επιμ.), *Η Βλαχέρνα της Άρτας*, Άρτα.

Παπαζώτος 1994: Θ. Παπαζώτος, *Η Βέροια και οι ναοί της (11ος-18ος αι.)*, Αθήνα.

Παπαϊωάννου 1998: Γιάννης Παπαϊωάννου, Ο Κόντογλου κι' ο Βυζαντινός Πολιτισμός μας, στο: *Φώτης Κόντογλου σημείον αντιλεγόμενον. Για τα εκατό χρόνια από τη γέννησή του και τα τριάντα*

από την κοίμησή του, Αθήνα.
Παπαναστούλη 2013: Γ. Παπαναστούλη, Μετεωρίτικα ξυλόγλυπτα τέμπλα. Το τέμπλο του καθολικού της Ι.Μ. Βαρλαάμ Μετεώρων, *Τρικαλινά* 13.
Παπάς (μητροπ.) 2003: Παπάς, Αθανάσιος (μητροπολίτης), Περί την διακόσμηση του Ιερού Ναού του Αγίου Παύλου, *Ορθόδοξον Κέντρον του Οικουμενικού Πατριαρχείου, Σαμπεζύ Γενεύης*, Αθήνα.
Παπαστράτου 1986: Ντ. Παπαστράτου, *Χάρτινες εικόνες. Ορθόδοξα θρησκευτικά χαρακτικά 1665-1899*, τ. I-II, Αθήνα.
Παρμενίδης - Ρούπα 1980: Γ. Παρμενίδης, Ε. Ρούπα, *Το αστικό έπιπλο στην Ελλάδα 1830-1940*, Αθήνα.
Παυλόπουλος 2002: Δημήτρης Παυλόπουλος, Φώτης Ζαχαρίου: από των επιγείων εις τα επουράνια, στο: *Φώτης Ζαχαρίου. Άθως: αποτυπώσεις και μνήμες*, Άγιον Όρος.
Περδίκης 2006: Στ. Περδίκης, Καθολικό Μονής Χριστού Αντιφωνητή, στο: Χατζηχριστοδούλου 2006.
Περπινιώτη-Αγκαζίρ 2015: Κατερίνα Περπινιώτη-Αγκαζίρ, Ο Φώτης Κόντογλου στον Μεσοπόλεμο. Δάσκαλος και μέντορας, στο: Μαργαρίτης 2015.
Πλωρίτης 1999: Μ. Πλωρίτης, *Το θέατρο στο Βυζάντιο,* Αθήνα.
Πούχνερ 1981-82: Β. Πούχνερ, Το βυζαντινό θέατρο. Θεατρολογικές παρατηρήσεις στον ερευνητικό προβληματισμό της ύπαρξης θεάτρου στο Βυζάντιο, *Επετηρίς Κέντρου Επιστημονικών Ερευνών*, XI (Λευκωσία).
Πούχνερ 2009: Β. Πούχνερ, *Συγκριτική λαογραφία,* τ. Α΄και Β΄, Αθήνα.
Πούχνερ 2010: Β. Πούχνερ, *Ιστορική λαογραφία. Η διαχρονικότητα των φαινομένων*, Αθήνα.
Πουλημένος 1997: Γρ. Α. Πουλημένος, *Η ελλαδική ναοδομία στην περίοδο του Νεοκλασσικισμού (1830-1912)*, (διδ. διατρ.), Αθήνα.
Προεστάκη 2015: Ξανθή Προεστάκη, Ο Σπυρίδων Παπανικολάου και η πρόσληψη της βυζαντινής τέχνης από τη γενιά του '30. Με αφορμή τη διακόσμηση του ναού του Αγ. Δημητρίου στους Αμπελοκήπους, στο: *Γ΄ Συμπόσιο της Νεοελληνικής Εκκλησιαστικής Τέχνης*.
Πρωτοπαπά 2016: Κ. Πρωτοπαπά, Η ξυλογλυπτική της Κυθρέας, στο: Χοτζάκογλου, Ηλιάδης 2016.
Ρηγόπουλος 2006: Γιάννης Ρηγόπουλος, *Εικόνες της Ζακύνθου*, τ. Β΄ και Γ΄, Αθήνα.
Ρηγόπουλος 2016: Γιάννης Ρηγόπουλος, Ο Κόντογλου και η δυτική τέχνη, *Φιλολογική* 137 (Οκτ.-Δεκ.).
Σαγενκόβα 2016: Ε. Σαγενκόβα, *Αντρέι Ρουμπλιόφ. Ανάληψη*, Αθήνα.
Σαμπανίκου 1997: Ε. Σαμπανίκου, *Ο ζωγραφικός διάκοσμος των Τριών Ιεραρχών*, Τρίκαλα.
Σδρόλια 2012: Στ. Σδρόλια, *Οι τοιχογραφίες του καθολικού της μονής Πέτρας (1625) και η ζωγραφική των ναών των Αγράφων του 17ου αιώνα*, Βόλος.
Σιούλης 2001: Τ. Σιούλης, *Οι παραστάσεις των λυπηρών των τέμπλων και η εξέλιξή τους*, Ιωάννινα.
Σιούντρη 2015: Αργυρώ Σιούντρη, Η εικονογράφηση του καθολικού της Μονής Κερνίτσης στην Αρκαδία, στο: *Γ΄ Συμπόσιο της Νεοελληνικής Εκκλησιαστικής Τέχνης*.
Σκλάβου-Μαυροειδή 1999: Μ. Σκλάβου-Μαυροειδή, *Γλυπτά του Βυζαντινού Μουσείου Αθηνών. Κατάλογος*, Αθήνα.
Στουφή-Πουλημένου 1999: Ι. Στουφή-Πουλημένου, *Το φράγμα του ιερού βήματος στα παλαιοχριστιανικά μνημεία της Ελλάδος*, Αθήνα.
Στουφή-Πουλημένου 2007: Ι. Στουφή-Πουλημένου, *Από τους Ναζαρηνούς στον Φ. Κόντογλου. Θέματα νεοελληνικής εκκλησιαστικής ζωγραφικής*, Αθήνα.
Στουφή-Πουλημένου 2013α: Ι. Στουφή-Πουλημένου, Δημήτριος Πελεκάσης. Μια προσέγγιση στην εκκλησιαστική ζωγραφική του, στο: Μαργαρίτης 2013.
Στουφή-Πουλημένου 2013β: Ι. Στουφή-Πουλημένου, Αγήνωρ Αστεριάδης. Και πάλι στην Τεγέα. Η εικονογράφηση του Αγίου Αθανασίου στις Ρίζες Τεγέας, στο: Μαργαρίτης 2013.
Στουφή-Πουλημένου 2014: Ι. Στουφή-Πουλημένου, *Μεταβυζαντινές τοιχογραφίες σε εκκλησίες της Ζακύνθου (15ος-18ος αιώνας)*, Αθήνα.
Στρατή 2008: Στρατή Α., Το ξυλόγλυπτο τέμπλο του καθολικού της μονής Τιμίου Προδρόμου Σερρών και η σχέση του με παράλληλα σύνολα του ελλαδικού και βαλκανικού χώρου, *Σερραίων Διάσωσμα. Πνευματικοί και καλλιτεχνικοί θησαυροί της Εκκλησίας των Σερρών*, Σέρρες.
Συθιακάκη-Κριτσιμάλλη 2006: Β. Συθιακάκη-Κριτσιμάλλη, Νεότερες παρατηρήσεις για το μαρμάρινο τέμπλο του Ταξιάρχη Λοκρίδας, *ΔΧΑΕ* ΚΖ΄.
Συμεών 1838: *Ερμηνεία περί του θείου ναού και των εν αυτώ. Εξαχθείσα αυτολεξεί εκ του τρίτου μέρους της βίβλου του Μακαριωτάτου Συμεών, Αρχιεπισκόπου Θεσσαλονίκης*, εν Πειραιεί.
Συμεών 1862: *Συμεών Αρχιεπισκόπου Θεσσαλονίκης Τα άπαντα εις εξ μέρη διαιρεθέντα* (επιμ. Ιωσήφ μοναχού Κ. Ασκαθάρου προσκυνητού του εξ Αθηνών), εν Αθήναις.
Α΄ Συμπόσιο Νεοελληνικής Εκκλησιαστικής Τέχνης 2009: *Α΄ Επιστημονικό Συμπόσιο της Νεοελληνικής Εκκλησιαστικής Τέχνης,* Θεολογική Σχολή, ΕΚΠΑ, Πρακτικά, Αθήνα.
Β΄ Συμπόσιο Νεοελληνικής Εκκλησιαστικής Τέχνης 2012: Ι. Στουφή-Πουλημένου - Στ. Μαμαλούκος (επιμ.), *Β΄ Επιστημονικό Συμπόσιο της Νεοελληνικής Εκκλησιαστικής Τέχνης*, Πρακτικά, Αθήνα.
Γ΄ Συμπόσιο Νεοελληνικής Εκκλησιαστικής Τέχνης 2015: Ι. Στουφή-Πουλημένου - Στ. Μαμαλούκος - Δ. Παυλόπουλος - Αχ. Χαλκιαδάκης (επιμ.), *Γ΄ Επιστημονικό Συμπόσιο της Νεοελληνικής Εκκλησιαστικής Τέχνης,* Πρακτικά, Αθήνα.
Σωτηρίου 1942: Γ. Σωτηρίου, *Χριστιανική και βυζαντινή αρχαιολογία*, Αθήναι. (ανατυπ. 1962).
Τριανταφυλλόπουλος 2011: Δ. Τριανταφυλλόπουλος, Ιστορία και εσχατολογία στην ορθόδοξη λειτουργική τέχνη. Παράδοση και ανανέωση από το Βυζάντιο στην εποχή μας, *Ζ΄ Συνάντηση Βυζαντινολόγων Ελλάδας και Κύπρου,* Κομοτηνή, Δημοκρίτειο Πανεπιστήμιο.
Τζιράκης 1967: Ν. Ε. Τζιράκης, λ. Συμεών, *ΘΗΕ* 11.
Τρεμπέλας 1961: Π. Τρεμπέλας, *Λειτουργικοί τύποι Αιγύπτου και Ανα-*

τολής, Αθήναι.
Τσαπαρλής 1976: Ε. Τσαπαρλής, Το βυζαντινόν τέμπλον, *Θεολογία* ΜΖ΄, τχ. 4.
Τσαπαρλής 1980: Ε. Τσαπαρλής, *Ξυλόγλυπτα τέμπλα Ηπείρου 17ου-α΄ ημίσεος 18ου αιώνα. Πρόστυπα ξυλόγλυπτα*, Αθήνα.
Τσαπαρλής 1994: Ε. Τσαπαρλής, Το ξυλόγλυπτο τέμπλο στην Ήπειρο κατά το β΄ μισό του 18ου αιώνα, *Αντίφωνον. Αφιέρωμα στον καθηγητή Ν. Β. Δρανδάκη,* Θεσσαλονίκη.
Τσιγάρας 2003: Γ. Χρ. Τσιγάρας, *Οι ζωγράφοι Κωνσταντίνος και Αθανάσιος από την Κορυτσά. Το έργο τους στο Άγιον Όρος (1725-1782)*, Αθήνα.
Τσιγάρας 2004: Γ. Χρ. Τσιγάρας, *Εκκλησίες της Ιεράς Μητροπόλεως Ξάνθης και Περιθεωρίου*, Ξάνθη.
Τσιγάρας 2005: Γ. Χρ. Τσιγάρας, *Ο ναός του Αγίου Γεωργίου Βιέννης. Ιστορία και τέχνη*, Θεσσαλονίκη.
Τσιγάρας 2013: Γ. Χρ. Τσιγάρας, Οι τοιχογραφίες Θείρσιου στον ελληνορθόδοξο ναό Αγ. Τριάδος Βιέννης, *Γ΄ Συμπόσιο Νεοελληνικής Εκκλησιαστικής Τέχνης*.
Τσιγαρίδας 1991-1992: Ε. Τσιγαρίδας, Άγνωστο επιστύλιο του Θεοφάνη του Κρητός στη μονή Ιβήρων στο Άγιον Όρος, *ΔΧΑΕ* 16.
Τσιγαρίδας 1997[2]: Ε. Ν. Τσιγαρίδας, 1.1 Ασπασμός Πέτρου και Παύλου, 1.2 Απόστολος Μάρκος, *Θησαυροί του Αγίου Όρους*, κατ. έκθ., Θεσσαλονίκη.
Τσικνόπουλλος 1959: Ι. Π. Τσικνόπουλλος, *Η Ιερά Μονή του Χρυσοστόμου του Κουτζουβένδη και τα ιερά αυτής κτίσματα*, Λευκωσία.
Τσιλιπάκου 1997: Α. Τσιλιπάκου, Κηρύξεις, Νομός Γρεβενών, Παλιουριά, Μονή Ευαγγελισμού Παναγίας Μπουνάσιας, *ΑΔ* 52, Χρονικά.
Τσιλιπάκου 2005α: Α. Τσιλιπάκου, Μελέτες, Νομός Γρεβενών, Σαμαρίνα, Ναός Κοίμησης Θεοτόκου (Μεγάλη Παναγιά), *ΑΔ* 60, Χρονικά.
Τσιλιπάκου 2005β: Α. Τσιλιπάκου, *Ι. Ν. Κοίμησης Θεοτόκου (Μεγάλης Παναγιάς) στη Σαμαρίνα Ν. Γρεβενών*, Αρχαιολογική Μελέτη, Βέροια (αρχείο Ε.Φ.Α. Γρεβενών).
Τσιλιπάκου 2005γ: Α. Τσιλιπάκου, Αρχαιολογική μελέτη, *Ι. Μ. Ευαγγελισμού Παναγίας Μπουνάσιας Παλιουριάς Ν. Γρεβενών, Αίτημα απόσπασης και μεταφοράς ξυλόγλυπτου τέμπλου*, Βέροια (Αρχείο Ε.Φ.Α. Γρεβενών).
Τσιλιπάκου 2010: Α. Τσιλιπάκου, *Ι. Μ. Τιμίου Προδρόμου Βέροιας, Ξυλόγλυπτο τέμπλο καθολικού Τιμίου Προδρόμου, Αρχαιολογική τεκμηρίωση*, Βέροια (αρχείο Ε.Φ.Α. Ημαθίας).
Τσιλιπάκου κ.ά. 2011: Α. Τσιλιπάκου, Β. Καλταπανίδου, Κ. Τζίμπουλας, Εργασίες αποκατάστασης και ανάδειξης του ιερού ναού Κοίμησης Θεοτόκου στο Βελβεντό Κοζάνης, *ΑΕΜΘ* 25.
Τσιλιπάκου 2012: Α. Τσιλιπάκου, Ο ιερός ναός της Κοίμησης Θεοτόκου στο Βελβεντό, *Ιερός ναός Κοίμησης Θεοτόκου στο Βελβεντό 1804-1807. Ένα αντιπροσωπευτικό σύνολο αρχιτεκτονικής, τοιχογραφιών, εικόνων και ξυλόγλυπτων στις αρχές του 19ου αιώνα*, Βελβεντό.
Τσούργιαννη 2005: Δέσποινα Μ. Τσούργιαννη, *Η ζωγράφος Θάλεια Φλωρά Καραβία*, Αθήνα.
Φεσσά-Εμμανουήλ, Μακαράς 2005: Ελένη Φεσσά-Εμμανουήλ, Εμμ. Μακαράς, *12 Έλληνες αρχιτέκτονες του Μεσοπολέμου*, Ηράκλειο.
Φιλιππίδης 1998: Δημήτρης Φιλιππίδης, *Διακοσμητικές τέχνες*, Αθήνα.
Φλωράκης 1996: Α. Ε. Φλωράκης, *Μαρμάρινα λαϊκά τέμπλα της Τήνου*, Αθήνα.
Φλωρένσκυ 2002: Π. Φλωρένσκυ, *Η αντίστροφη προοπτική. Το εικονοστάσι,* μτφρ. Σ. Γουνελάς, Αθήνα.
Φούλια, Χατζηχριστοδούλου 2015: Α. Φούλια, Χρ. Χατζηχριστοδούλου, Στα ίχνη των λατρευτικών κειμηλίων των μονών Αποστόλου Ανδρέα Καρπασίας και Αγίου Σπυρίδωνα Τρεμετουσιάς, *Εικονοστάσιον* 6, Σεπτέμβριος.
Φριλίγκος 2009: Ι. Φριλίγκος, Το εικονογραφικό πρόγραμμα του Σπύρου Βασιλείου στον ιερό ναό του Αγίου Διονυσίου Αρεοπαγίτου Αθηνών, στο: *Α΄ Συμπόσιο Νεοελληνικής Εκκλησιαστικής Τέχνης*.
Χανδακά 2006: Σ. Χανδακά, *Λατρείας τάματα,* Αθήνα.
Χατζηδάκη 1997: Νανώ Χατζηδάκη, *Εικόνες της Συλλογής Βελιμέζη*, Επιστ. κατάλογος, Αθήνα.
Χατζηδάκης 1948: Μ. Χατζηδάκης, Εκκλησιαστική ζωγραφική, εφημ. *Ελευθερία*, 23 Νοεμβρίου 1948.
Χατζηδάκης 1958: Εμμ. Χατζηδάκης, Ανασκαφή βασιλικής Κλαυσείου Ευρυτανίας, *ΠΑΕ* 1958.
Χατζηδάκης 1964: Μ. Χατζηδάκης, Εικόνες επιστυλίου από το Άγιον Όρος, *ΔΧΑΕ Δ΄*.
Χατζηδάκης 1987: Μ. Χατζηδάκης, *Έλληνες ζωγράφοι μετά την Άλωση (1450-1830)*, τ. 1, Αθήνα.
Χατζηκωνσταντίνου 2007: Βασίλης Χατζηκωνσταντίνου, Το χρονικό του ναού του Αγίου Αλεξάνδρου. Α′. Η μεγάλη δωρήτρια - Οι Κοντόσταυλοι, *Βήμα της Τοπικής Αυτοδιοίκησης του Σαρωνικού και της Ανατολικής Αττικής*, Δεκέμβριος.
Χατζηκωνσταντίνου 2008: Βασίλης Χατζηκωνσταντίνου, Το χρονικό του ναού του Αγίου Αλεξάνδρου. Β′. Η δωρεά και οι όροι της - Ο Αστικός Σύνδεσμος Παλαιού Φαλήρου (Β′ μέρος), *Βήμα της Τοπικής Αυτοδιοίκησης του Σαρωνικού και της Ανατολικής Αττικής*, Φεβρουάριος.
Χατζημιχάλης 2015: Γιώργος Χατζημιχάλης, Ο Φώτης Κόντογλου, στο: Μαργαρίτης 2015.
Χατζηφώτης 1978: Ι. Μ. Χατζηφώτης, *Φώτιος Κόντογλου: η ζωή και το έργο του*, Αθήνα.
Χατζηφώτης, χ.χρ.: Ι. Μ. Χατζηφώτης, *Αλεξάνδρεια, οι δύο αιώνες του νεότερου Ελληνισμού, 19ος-20ός αιώνας*, Αθήνα.
Χατζηχριστοδούλου 2006: Χρ. Χατζηχριστοδούλου (επιμ.), *Οδοιπορικό στα χριστιανικά μνημεία της μητροπολιτικής περιφέρειας Κυρηνείας*, Λευκωσία.
Χατζηχριστοδούλου 2006α: Χρ. Χατζηχριστοδούλου, Ναός Αγίου Γεωργίου, ενοριακός, στο: Χατζηχριστοδούλου 2006.
Χατζηχριστοδούλου 2006β: Χρ. Χατζηχριστοδούλου, Ναός Αγίου Γεωργίου, ενοριακός, στο Χατζηχριστοδούλου 2006.
Χατζηχριστοδούλου 2006γ: Χρ. Χατζηχριστοδούλου, Ναός Παναγίας Θερμιώτισσας, ενοριακός, στο: Χατζηχριστοδούλου 2006.
Χατζηχριστοδούλου 2009: Χρ. Χατζηχριστοδούλου, Φορητές εικόνες

και ξυλόγλυπτα εικονοστάσια στον ναό του Αγίου Γεωργίου στην κατεχόμενη Κερύνεια, *Σύγχρονη Άποψη* (http://magazine.apopsi.com.cy/2009/07/1736).

Χατζηχριστοδούλου 2015: Χρ. Χατζηχριστοδούλου, Προσφύγων κειμήλια: Δωρεά Αθανάση Αθανάση στες εκκλησιές της Αγκαστίνας, *Παρέμβαση Εκκλησιαστική*, τχ. 31.

Χατζηχριστοδούλου 2017: Χρ. Α. Χατζηχριστοδούλου, Σταυροί και λυπηρά από την Κύπρο, *Διόραμα. Διμηνιαίο περιοδικό τεχνών και πολιτισμού*, τχ. 11, Μάρτιος-Απρίλιος.

Χατζηχριστοδούλου, Μυριανθεύς, Γεωργιάδης 2011: Χρ. Χατζηχριστοδούλου, Δ. Μ. Μυριανθεύς, Μ. Γεωργιάδης (επιμ.), *Μόρφου. Η σύληση και η καταστροφή της πανάρχαιας κληρονομιάς,* Λευκωσία.

Χονδρογιάννης 2010: Στ. Χονδρογιάννης, *Μουσείο Αντιβουνιώτισσας, Κέρκυρα*, Θεσσαλονίκη.

Χοτζάκογλου 2006α: Χ. Χοτζάκογλου, Ναός Αγίου Γεωργίου, στο: Χατζηχριστοδούλου 2006.

Χοτζάκογλου 2006β: Χ. Χοτζάκογλου, Ναός Αγίου Ερμολάου, στο: Χατζηχριστοδούλου 2006,

Χοτζάκογλου, Ηλιάδης 2016: Χ. Γ. Χοτζάκογλου, Ι. Α. Ηλιάδης (επιμ.), *Κυθρέα. Η γη των Χύτρων. Αρχαιότητες, κειμήλια και θησαυροί*, χ.τ.

Al-Saber 2017: S. Al-Saber, Book Review of *Performing Orthodox Ritual in Byzantium by Andrew Walker White, Cambridge: Cambridge University Press, 2015*, στο: *Theatre Survey,* 58 (2).

Antal Deák, Lanier 2002: A. Antal Deák - A. Lanier, *Die Verbindung von Stephan Széchennnyi und Georg Sina und das Unternehmen Kettenbrücke*, Frankfurt am Main.

Angelov 2000. V. Angelov, *Bulgarian Church Woodcarving 14th-19th Century*, Sofia.

Anthivola 2007: *Anthivola. Malvorlagen für sakrale Kunst*, κατ. έκθ., Staatliche Museen zu Berlin, Pergamon-Museum, Αθήνα.

Anthivola 2011: *Anthivola. The Holy Cartoons from Chioniades at the Cathedral of Saint Alexander Nevski in Sofia*, κατ. έκθ., National Art Gallery, Crypt of Saint Alexander Nevski Cathedral, Sofia.

Auzépy 1997: M.-F. Auzépy (επιμ.), *La vie d'Etienne le Jeune par Etienne le Diacre*, Aldershot.

Balfour 1983: D. Balfour, Saint Symeon of Thessalonike as a Historical Personality, *The Greek Orthodox Theological Review* 28.

Bernabei 2007: R. Bernabei, *Chiese di Roma*, Milano.

Bolman 2006: E. Bolman, Veiling Sanctity in Christian Egypt: Visual and Spatial Solutions, στο: Gerstel 2006α.

Bouras 1977-1979: L. Bouras, Architectural Sculptures of the Twelfth and Early Thirthnth Centuries in Greece, *ΔΧΑΕ Θ΄*.

Brandi 2001: C. Brandi, *Θεωρία της συντήρησης*, μτφρ. Η. Γαβριηλίδης, Αθήνα.

Brehier 1940: L. Brehier, Anciennes clôtures de choeur anterieures aux Iconostases dans les monastères de l'Athos, *Atti del V Congresso Internazionale di Studi Bizantini*, Roma.

Buchwald 1995: H. Buchwald, Chancel Barrier Lintels Decorated with Carves Arcades, *JÖB* 45.

Саенкова 2001: Е. Саенкова, Чин Торжества Православия по текстам XVI-XVII веков. Тема иконопочитания в духовной жизни Руси эпохи Позднего Средневековья, *Искусствознание* 1.

Сарабьянов 2000: В. Сарабьянов, Новгородская алтарная преграда домонгольского периода, *Иконостас: происхождение-развитие-символика*, Μόσχα.

Chadjichristodoulou 2010: Chr. Hadjichristodoulou, *The Cathedral Church of St. Mamas, Morphou*, Lefkosia.

Charalampidis 1999: A. Charalampidis, Painting in the Ionian Islands, 18th-20th Century, στο: Marina Lambraki-Plaka (επιμ.), *National Gallery, 100 Years: Four Centuries of Greek Painting from the Collections of the National Gallery and the Evripidis Koutlidis Foundation*, Athens.

Chatzidakis 1973: M. Chatzidakis, Ikonostas, *RbK* III, στ. 325-353.

Chatzidakis 1979: M. Chatzidakis, L'évolution de l'icone aux 11e-13e siècles et la transformation du templon, *Actes du XVe CIEB*, Αθήναι.

Cheremeteff 1987: M. Cheremeteff, *The Transformation of the Russian Sanctuary Barrier and the Role of Theophanes the Greek* (Ph.D. Dissertation), Oregon.

СИНАКСИ 2010: *СИНАКСИС. Искусство Греции XV –XX веков. Иконы на дереве и бумаге / SYNAXIS. Greek Art 1450-2000*. Icons on Wood and Paper, Benaki Museum, State Pushkin Museum and Alexander S. Onassis Public Benefit Foundation Афины/ Athens (Russian-English -Edition).

Chotzakoglou 2010: Ch. G. Chotzakoglou, *Les monuments religieux* de *Chypre sous occupation turque*: *aspects et réalités d'un désastre ininterrompu,* Lefkosia.

Chryssoulakis, Kilikoglou 2016: Y. Chryssoulakis, V. Kilikoglou, Accelerated Thermalageing of Acrylic Copolymers, Cycloexanone-based and Urea-Aldehyderesins used in Paintings Conservation, *JMAA* 16 (3).

Concina 1998: E. Concina, *A History of Venetian Architecture,* Cambridge University Press, London.

Constas 2006: Fr. Maximos Constas, Symeon of Thessaloniki and the Theology of the Icon Screen στο: Gerstel 2006α.

Epstein 1981: A. W. Epstein, The Middle Byzantine Sanctuary Barrier: Templon or Iconostasis?, *JBBA* 134.

Eggert 1966: K. Eggert, Ο εν Βιέννη καθεδρικός ελληνικός ναός της Αγίας Τριάδος επί της Fleischmarkt, *Στάχυς* 4-5 (Ιαν.-Ιούν.).

Ernst Ziller 1997: Μάρω Καρδαμίτση-Αδάμη, Αριστέα Παπανικολάου-Κρίστενσεν, *Ernst Ziller. Αναμνήσεις*, Αθήνα.

Etzeoglou 2005: R. Etzeoglou, The Cult of the Virgin Zoodochos Pege at Mistra, στο: Vassilaki 2005.

Evans (επιμ.), *Byzantium. Faith and Power (1261-1557)*, κατ. έκθ., New York.

Fıratlı 1969: N. Fıratlı, Découverte d'une église byzantine à Sébaste de Phrygie, *CahArch* 19.

Флоренский 1993: П. Флоренский, *Иконостас. Избранные труды по искусству*, Αγία Πετρούπολη.

Jerphanion, *Cappadoc*: G. De Jerphanion, *Une nouvelle province de l'art byzantin. Les églises rupestres de Cappadoce*, τ. 1.2, Paris 1932· τ. 2.1, Paris 1936· 1er album, Paris 1925· 2ème album, Paris 1928· 3ème album, Paris 1934.

Jones, Jones 2010: M. Jones, A. Jones, *The Canopy of the Heaven. The Ciborium in the Church of St. Mamas, Morphou*, Lefkosia.

Jovanović 2012: M. Jovanović, *Barok u srpskoj umetnosti*, Beograd.

Gergova 1993: I. Gergova, *The Early Bulgarian Iconostases 16th-18th Century*, Sofia.

Gerstel 1999: Sh. Gerstel, *Beholding the Sacred Mysteries. Programs of the Byzantine Sanctuary,* College Art Association, Monograph on the Fine Arts LVI, Seattle, London.

Gerstel 2006α: Sh. Gerstel (επιμ.), *Thresholds of the Sacred: Art Historical, Archaeological, Liturgical and Theological Views on Religious Screens East and West,* Dumbarton Oaks, Washington D.C.

Gerstel 2006β: Sh. Gerstel, An Alternative View of the Late Byzantine Sanctuary Screen, στο: Gerstel 2006α.

Grabar 1976: A. Grabar, *Sculptures byzantines du moyen âge: XIe-XIVe siècle*, Paris.

Иконостас 2000: *Иконостас, происхождение-развитие-символика*, Μόσχα.

Horie 1995: C. V. Horie C.V., *Materials for Conservation*: *Organic Consolidants, Adhesives and Coatings*, London.

Hyde 1999: V. M. Hyde, *Baroque and Rococo: Art and Culture*, London.

Jones 2008: P. Jones, *Altarpieces and their Viewers in the Churches of Rome from Caravaggio to Guido Reni,* Aldershot.

Kader 1996: Fr. Kader, *Typologische Untersuchungen zu Templonkruzifixen im griechisch-orthodoxen Raum*, Bonn.

Kakavas 2008: G. Kakavas, *Dionysios of Fourna (c. 1670- c. 1745). Artistic Creation and Literary Description*, Leiden.

Kartsonis 1994: A. Kartsonis, The Emancipation of the Crucifixion, στο: J. Durand, A. Guillou (επιμ.), *Byzance et les images*, Paris.

Khouri-Sarkis 1960: G. Khouri-Sarkis, Notes sur l'anaphora syriaque: Priere du voile, *L'Orient Syrien* 5.

Knut 1999: N. Knut, *The Restoration of Paintings,* Slovenia.

Kouria 2016: Aphrodite Kouria, Secular Painting in the Ionian Islands and Italian Art: Aspects of a Multi-faceted Relationship, *The Historical Review/La revue historique,* 13, Athens.

Kress, Leeuwen 2001: G. Kress, T. van Leeuwen, *Reading Images. The Grammar of Visual Design*, London, New York.

Kroesen 2014: J. Kroesen, The Altar and its Decorations in Medieval Churches. A Functionalist Approach, *Medievalia* 17.

Kučerová κ.ά. 2009: I. Kučerová, B. Schillinger, E. Balzaba, E. Lehmann, Monitoring Transport of Acrylate Consolidants through Wood by Neutron Radiography, στο: Uzielli (επιμ.), *Wood Science for Conservation of Cultural Heritage*, Firenze University Press.

Lanier 1988: A. Lanier, *Die Geschichte des Bank- und Handelshauses Sina*, Frankfurt am Main.

Lasareff 1964: V. Lasareff, Trois fragments d'épistyles peintes et le templon byzantin, *ΔΧΑΕ Δ΄*.

Leonard 2002: M. Leonard, Ageing Studies of Acrylic Emulsion Paints, *13th Triennial Meeting ICOM,* Rio de Janeiro.

Lidov 2000: A. Lidov (επιμ.), *The Iconostasis: Origins - Evolution - Symbolism*, Moscow.

Lidov 2006: A. Lidov (επιμ.), *Hierotopy. Creation of Sacred Spaces in Byzantium and Medieval Russia*, Moscow.

Lotman, Uspenskij 1984: Ju. M. Lotman, B. A. Uspenskij, *The Semiotics of Russian Culture*, Ann Arbor, Michigan.

Macridy 1964: T. Macridy, The Monastery of Lips and the Burials of the Palaeologi, *DOP* 18.

Mango 1979: C. Mango, On the History of the Templon and the Martyrion of St Artemios at Constantinople, *Zograf* 10.

Mango, Hawkins 1966: C. Mango, E. J. W. Hawkins, The Hermitage of Saint Neophytos and its Wall Paintings, *DOP* 20.

Marangou 2007: A. G. Marangou, *The Destruction of Religious Monuments by Army in the Occupied Part of Cyprus*, Nicosia.

Marciniak 2007: P. Marciniak, Byzantine *Theatron* - A Place of Performance? στο: M. Grünbart (επιμ.), *Theatron. Rhetorische Kultur in Spätantike und Mittelalter*, Berlin, New York.

Marinis 2014: V. Marinis, *Architecture and Ritual in the Churches of Constantinople: Ninth to Fifteenth Centuries* (CUP), New York.

Mathews 1971: Th. Mathews, *The Early Churches of Constantinople: Architecture and Liturgy,* University Park, Pennsylvania.

Matteucci 1992: A. Matteucci, L'architettura del settecento, Milano.

Medaković 1991: D. Medaković, *Serbischer Barock. Sakrale Kunst im Donauraum*, Wien-Köln-Weimar.

Medvedev 1993: I. Medvedev, The So-called Theatra as a Form of Communication of the Byzantine Intellectuals in the 14th and 15th Centuries, στο: Ν. Μοσχονάς (επιμ.), *Πρακτικά του Β΄ Διεθνούς Συμποσίου: Η Επικοινωνία στο Βυζάντιο,* Αθήνα.

Megaw 1966: A. H. S. Megaw, The Skripou Screen, *BSA* 61.

Mullett 1984: M. Mullett, Aristocracy and Patronage in the Literary Circles of Comnenian Constantinople, στο: M. Angold (επιμ.), *The Byzantine Aristocracy from IXth to XIIIth Centuries,* BAR International Series 221, Oxford.

Mullett (υπό έκδοση): M. Mullett, Performability and the Christos Paschon, στο: N. Tsironis σε συνεργασία με τη Th. Kampianaki (επιμ.), *Literature as Performance*, London, New York.

Nagy 1994: M. Nagy, *Ortodox ikonosztázionok Magyaroszágon*, Debrecen.

Nagy 2006: M. Nagy, Krisztus, a nagy Főpap ikonográfiai típus magyarországi megjelenéséől, *A bizánci ikontól a nyugati batokkig. Tanulmányok a magyarországi görög diaszpóra egyházművészetéről*, Budapest.

Nanou 2011: M. Nanou, Dessins de calques et gravures religieuses d'intérêt balkanique dans les archives des peintres originaires du village de Chioniades en Epire (Grèce du Nord, XIXe-XXe s.), *Conférence scientifique Byzance et les Slaves, Annuaire de l'Université «St. Kliment Ohridski», Centre de Recherches Slavo-Byzantines «Ivan Dujčev»,* 96 (15), Sofia.

Olberg 2009: M. Olberg, Οι τρεις πιο αξιόλογοι ναοί και εικονοστάσια της ελληνικής διασποράς της Ουγγαρίας: του Eger, του Miskolc και της Βουδαπέστης, *Ελληνική Κληρονομιά. Ελληνική Ορθόδοξος Διασπορά στην Ουγγαρία 17ος-19ος αιώνας*, Budapest.

Ouspensky 1964α: L. Ouspensky, The Problem of the Iconostasis, (μτφρ. A. E. Moorthouse), *St Vladimir's Seminar Quarterly* VIII (4).

Ouspensky 1964β: L. Ouspensky, La question de l'iconostase, *Contacts* 46.

Ouspensky 1999: L. Ouspensky, *Θεολογία της εικόνας*, Αθήνα.

Ousterhout 1998: R. Ousterhout, *The Holy Space: Architecture and the Liturgy*, University Park, Pennsylvania.

Pennas 2009: Ch. Pennas, *La sculpture byzantine, VIIe-XIIe siècles*, BCH Suppl. 49, Paris.

Plöcht 1983: W. M. Plöcht, *Die Wiener Orthodoxen Griechen. Eine Studie zur Rechts- und Kulturgeschichte der Kirchengemeinden zum Hl. Georg und zur Hl. Dreifaltigkeit und zur Errichtung der Metropolis von Austria*, Kirche und Recht 16.

Puchner 2006: B. Puchner, *The Crusader Kingdom of Cyprus. A Theatre Province of Medieval Europe? Including a Critical Edition of the Cyprus Passion Cycle and the* Representatio Figural *of the Presentation of the Virgin in the Temple,* Αθήνα.

Samios 2014: *Samios. Ζωγραφική απολογία*, Αθήνα.

Schultz, Barnsley 1901: R. Schultz, S. Barnsley, *The Monastery of St. Luke of Stiris in Phocis and the Dependent Monastery of St. Nicholas in the Fields, near Skripou in Boeotia*, London.

Shoemaker 2002: S. Shoemaker, *The Ancient Traditions of the Virgin Mary's Dormition and Assumption,* Oxford.

Shoemaker 2016: S. Shoemaker, *Mary in Early Christian Faith and Devotion,* Yale.

Somogyi 1970: A. Somogyi, *Kunstdenkmäler der griechischen Diasporen in Ungarn*, Thessaloniki.

Stassinopoulos 2012: S. Stassinopoulos, Iconsupports, στο: J. H. and R. Rushfield (επιμ.), *Conservation of Easel Paintings*.

Sinkević 2000: I. Sinkević, *The Church of St. Panteleimon at Nerezi. Architecture, Programme, Patronage*, Wiesbaden.

Schneider 1993: C. Schneider, *Iconostase. Darstellung der Bilderwand einer russischen Kirche auf einer Ikone des Ikonen-Museums Recklinghausen,* Museen der Stadt Recklinghausen.

Schneider 1936: C. Schneider, Studien zur Ursprung liturgischer Einzelheiten östlicher Liturgien: «Καταπέτασμα», *Kyrios* 1.

Sodini 1995: J.-P. Sodini, La sculpture médiobyzantine : le marbre en ersatz et tel qu'en lui-même στο: C. Mango - G. Dagron (επιμ.), Constantinople and its Hinterland, *Papers from the Twenty-seventh Spring Symposium of Byzantine Studies, Oxford, April 1993*, Cambridge.

Stoufi-Poulimenou 2011: I. Stoufi-Poulimenou, A Byzantine Architrave with a Deesis from the Monastery of St Nicholas Glemes at Pikermi, Arcadia (Greece), *JÖB* 61.

Taft 2006: R. Taft, *Through their own Eyes. Liturgy as the Byzantines saw it,* Berkeley.

Taft 2006: R. Taft, The Decline of Communion in Byzantium and the Distancing of the Congragion from the Liturgical Action: Cause, Effect, or Neither? στο: Gerstel 2006a.

Taft 1975: R. Taft, *The Great Entrance. A History of the Transfer of Gifts and other Pre-anaphoral Rites of the Liturgy of St. John Chrysostom,* OCA 200, Rome 1975.

Talbot 1991: A. M. Talbot, λ. Symeon, *ODB* 3, 1981-1982.

Tarasov 2011: O. Tarasov, *Framing Russian Art: From Early Icons to Malevich* (μτφρ. R. Milner-Gulland και A. Wood), London.

Tchalenco 1953-58: C. Tchalenco, *Villages antiques de la Syrie du Nord. Le massif du Bélus à l'époque romaine*, Institut français d'archéologie de Beyrouth, Bibliothèque archéoligique et historique 50, Paris.

Teteriatnikov 2005: N. Teteriatnikov, The Image of the Virgin Zoodochos Pege: two Questions Concerning its Origin, στο: Vassilaki 2005, 225-238.

The Lenten Triodion 1978: Mother Mary and Arch. Kallistos Ware (μτφρ.), *The Lenten Triodion,* London.

Todić 1993: B. Todić, *Staro Nagoričino*, Beograd.

Tsironis 1998: N. Tsironis, *The Lament of the Virgin Mary from Romanos the Melode to George of Nicomedia. An Aspect of the Development of the Marian Cult* (διδ. διατρ.), London.

Tsironis 2000: N. Tsironis, The Mother of God in the Iconoclastic Controversy, στο: Vassilaki 2000.

Tsironis 2005: N. Tsironis, From Poetry to Liturgy: The Cult of the Virgin in the Middle Byzantine Era, στο: Vassilaki 2005.

Tsironis 2014: N. Tsironis, Liturgy as Reenactment in the Light of Eric Kandel's Theory of Memory, *Sobornost* 36.1.

Twenty-Thirds Anniversary 1953: *Twenty-Thirds Anniversary, Washington Heights Hellenic Orthodox Church of St Spyridon*. - Αφιερωτικός τόμος του Ιερού Ναού Αγίου Σπυρίδωνα Νέας Ύόρκης.

Unger κ.ά. 2001: A. Unger, A. P Schniewind, W. Unger, *Conservation of Wood Artifacts*, Germany.

Uspenskii 1963: L. Uspenskii, Vopros Ikonostasa, *Messager de l'exarchat du Patriarch russe en Europe occidentale* 44, Paris.

Uspensky 1975. B. A. Uspensky, "Left" and "Right" in Icon Painting, *Semiotica* 13:1.

Uspensky 1976. B. A. Uspensky, *The Semiotics of the Russian Icon* (επιμ. By S. Rudy), Lisse.

Ouspensky 1999: B. Uspensky, *Θεολογία της εικόνας*, Αθήνα.

Флоренский 1993: П. Флоренский, *Иконостас. Избранные труды по искусству*, Αγία Πετρούπολη.

Vanderheyde 2007: C. Vanderheyde, The Carved Decoration of Middle and Late Byzantine Templa, *MSpätAByz* 5.

Vassilaki 2000: M. Vassilaki (επιμ.), *Mother of God. Representations of the Virgin in Byzantine Art*, κατ. έκθ., Milan, Athens.

Vassilaki 2005: M. Vassilaki, *Images of the Mother of God. Perceptions of the Theotokos in Byzantium,* Aldershot.

Vassilaki - Tsironis 2000: M. Vassilaki - N. Tsironis, Representations of the Virgin and their Association with the Passion of Christ, στο: Vassilaki 2000.

Velmans 2001: T. Velmans, L'iconographie de la «Fontaine de Vie»

dans la tradition Byzantine à la fin du moyen âge, *Byzance, les Slaves et l'Occident. Etudes sur l'art paléochrétien et médiéval*, London (αναδημ. από: *Synthronon. Art et archéologie de la fin de l'antiquité et du moyen âge*, Παρίσι 1968).

Walker White 2015: A. Walker White, *Performing Orthodox Ritual in Byzantium,* Cambridge.

Walter 1993: Ch. Walter, A New Look at the Byzantine Sanctuary Barrier, *REB* 51.

Weitzmann 1978: K. Weitzmann, *Die Ikone, 6. bis 14. Jahrhundert*, München.

Weitzmann 1979: K. Weitzmann, Illustrations to the Lives of the Five Martyrs of Sebaste, *DOP* 33.

Weitzmann 1984: K. Weitzmann, Icon Programs of the 12th and 13th Centuries at Sinai, *ΔΧΑΕ* ΙΒ΄.

Weyl Carr 2004: A. Weyl Carr, Images: Expressions of Faith and Power, στο: *Byzantium: Faith and Power (1261-1557)*, κατ. έκθ. (επιμ. H. C. Evans), New York, Mertopolitan Museum of Art.

Хатзидаки 2009: Нано Хатзидаки, *Иконы Собрания Велимезиса*, Benaki Museum and Alexander S. Onassis Public Benefit Foundation, Афины.

Xydis 1947: S. G. Xydis, The Chancel Barrier, Solea and Ambo of Hagia Sophia, *ArtB* 29.

Γλωσσάρι

Εικονομαχία. Θεολογική και πολιτική διαμάχη (726-843), την οποία προκάλεσαν οι υπερβολικές εκδηλώσεις λατρείας των εικόνων από τους πιστούς, καθώς θεωρήθηκαν ως κατάλοιπα της ειδωλολατρείας. Κατά το διάστημα της εικονομαχικής έριδας οι εικονομάχοι αυτοκράτορες απαγόρευαν κάθε απεικόνιση αγίων μορφών, ενώ πολλές εικόνες και εκκλησιαστικοί διάκοσμοι καταστράφηκαν. Η εικονομαχία έληξε το 843, με την επικύρωση των αποφάσεων της Ζ΄ οικουμενικής συνόδου της Νικαίας (787) και την επικράτηση των εικονολατρών.

Επίκρανο. Επίστεψη παραστάδας ή πεσσού.

Ησυχασμός. Πνευματικό ρεύμα, σύμφωνα με το οποίο η «ησυχία», ένα είδος προσευχής με εσωτερική ηρεμία και πνευματική ενδοσκόπηση, μπορεί να οδηγήσει τον χριστιανό σε επικοινωνία με τον Θεό. Κατά τον 14ο αιώνα η προσέγγιση αυτή έδωσε τροφή σε έντονες θεολογικές διαφωνίες οι οποίες προκάλεσαν ισχυρή εκκλησιαστική και πολιτική αναταραχή στο Βυζάντιο. Η λεγόμενη ησυχαστική έριδα έληξε το 1351, με την καταδίκη των αντι-ησυχαστών στην εκκλησιαστική σύνοδο των Βλαχερνών.

Θριγκός. Στοιχείο επίστεψης στον αρχαίο ελληνικό ναό, το οποίο βρίσκεται επάνω από τους τοίχους και τους κίονες. Αποτελείται από το επιστύλιο, το διάζωμα (στον δωρικό ρυθμό μετόπες και τρίγλυφα, στον ιωνικό ρυθμό ζωφόρο) και το γείσο.

Θυρεός. Οικόσημο.

Θωράκιο. Μαρμαρινη, συνήθως, πλάκα με ανάγλυφη διακόσμηση. Θωράκια ανάμεσα σε κιονίσκους σχηματίζουν στους χριστιανικούς ναούς το διάφραγμα του πρεσβυτερίου ή το κατώτερο τμήμα του τέμπλου.

Κεμέριο. Τοξωτή επίστεψη σε δεσποτική εικόνα ξυλόγλυπτου μεταβυζαντινού τέμπλου.

Κεταμπές. Ορθογώνια ξύλινη πλάκα ξυλόγλυπτου μεταβυζαντινού τέμπλου. Οι κεταμπέδες βρίσκονται ακριβώς κάτω από τις δεσποτικές εικόνες (κάτω κεταμπέδες), αλλά και επάνω από αυτές (επάνω κεταμπέδες).

Κιλλίβαντας. Φουρούσι.

Λυπηρά. Μικρές εικόνες της Παναγίας και του αγίου Ιωάννη του Θεολόγου που πλαισιώνουν τον Εσταυρωμένο στην κορυφή του μεταβυζαντινού τέμπλου.

Παραβήματα. Οι χώροι του χριστιανικού ναού που βρίσκονται εκατέρωθεν του ιερού βήματος, δηλαδή η πρόθεση και το διακονικό.

Πυραμίδα. Η πυραμιδοειδής σύνθεση της επίστεψης του μεταβυζαντινού τέμπλου. Αποτελείται από τον Εσταυρωμένο, τα Λυπηρά και, συχνά, ξυλόγλυπτους δράκους στη βάση του σταυρού.

Ρίζα Ιεσσαί. Μνημειακή εικονογραφική σύνθεση που προβάλλει τη δαβιτική καταγωγή του Χριστού. Παριστάνει το γενεαλογικό δένδρο της ενσάρκωσης του Χριστού, το οποίο φύεται από το σώμα του κοιμώμενου Ιεσσαί και φέρει στην κορυφή του τη μορφή του Χριστού και στα κλαδιά του μορφές προφητών και προπατόρων του.

Ταλιαδούροι ή ταλιαδώροι. Ξυλογλύπτες, ειδικευμένοι στην εκκλησιαστική ξυλογλυπτική.

Ευρετήριο ονομάτων

Αλμαλιώτης Στέφανος 38, 39, 188, 189, 313
Αλμπάντη Ελένη Ι. 133
Ανδραβιδιώτη, οικογένεια 250, 291
Ανδραβιδιώτης Γιάννης και Λευτέρης 39
Ανδραβιδιώτης Νικόλαος 250, 287
Ανδρικόπουλος Ιωάννης 174
Ανδρικοπούλου Νέλλη 175, 176, 178
Αργυρός Ουμβέρτος 147
Αρτέμης Κωνσταντίνος 13, 28, 29, 40, 127-135
Αστεριάδης Αγήνωρ 119, 121, 155, 174
Αστραπάς Μιχαήλ 192

Βαμπούλης Πέτρος 38, 181, 184, 189, 190, 191, 192, 200
Βασιλείου Σπύρος 13, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 115, 119, 121, 122, 123, 134, 135, 155-171, 187
Βελιμέζης Αιμίλιος Ι. 19
Βιδάλης Ιωάννης 291
Βίκτωρ 123
Βιτσώρης Δημήτρης 174

Boissonas Pierre 308
Bolman Elizabeth 96
Borromini Francesco 73
Brehier L. 64

Γερμανός, πατριάρχης Κωνσταντινουπόλεως 48
Γερουλάνος Μαρίνος 138
Γεωργακόπουλος Κωνσταντίνος 190
Γεωργαντάς Δημήτριος 138, 139
Γεωργίου Γεώργιος 190
Γιατράς Δ., ξυλογλύπτης 141
Γλιάτας Γιώργος 29, 166, 167, 179, 190
Γουλανδρής Κωνσταντίνος 173, 175
Γραίκος Νικόλαος 133
Γρηγόριος ο Ναζιανζηνός 47

Constas Μάξιμος 95

Δάβης Δημήτρης 147
Δαμασκηνός Ιωάννης 98, 262
Δαμασκηνός Μιχαήλ 123
Δεληβορριάς Άγγελος 19
Δεμίρης Αθανάσιος 288, 290, 291, 293
Δημητρακόπουλος Α. 174
Διονύσιος ο εκ Φουρνά 184, 187, 268

Εγγονόπουλος Νίκος 34, 173-179, 190, 290
Ευσέβιος ο Καισαρείας 43
Ευστράτιος, άγιος 60, 61

Ζάχος Αριστοτέλης 289
Ζερβουδάκης Γεννάδιος 277
Ζεφάρ Χριστόφορος 268
Ζίας Νικόλαος 143

Gerstel Sharon 63, 64, 95
Gunnis Rupert 275

Hofmann Hans 147

Θεόδωρος Ανδίδων 48
Θεοφάνης ο Κρης 205

Ιεζεκιήλ 59
Ιωάννης ο Χρυσόστομος 47, 104, 129
Ιωαννίδης Σταμάτης 135
Ιωαννίδου Ουρανία 135
Ιωνάς, αρχιεπίσκοπος Βόλογκντα 107

Ivanov Alexander 134

Jeffery 277

Καζανάκη-Λάππα Μαρία 97
Καμπάνης Μάρκος 25, 37, 212, 213
Καρούσος Γιάννης 38, 190, 191, 192, 194, 200
Καυταντζόγλου Λύσανδρος 288, 293
Κεντάκας Δημήτρης 168
Κεφαλλωνίτης Αντώνιος 250
Κιτσίκης Α. 174
Κοκκίνης John M. 173
Κόλλιας Δ. 174
Κομνηνός Μανουήλ 106
Κόντογλου Φώτης 14, 20, 33, 34, 66, 115, 118, 119, 122, 123, 124, 147, 149, 153, 167, 174, 175, 179, 181-185, 187, 188, 189, 190, 192, 194, 195, 196, 197, 199, 200, 205, 206, 210, 290
Κοντοσταύλου Αγγελική Α. 138, 139
Κοντοσταύλου Αγγελική Ι. 138
Κοντοσταύλου Αλεξάνδρος Α. 138
Κοντώνης Β., ξυλογλύπτης 291
Κόρδης Γιώργος 36, 213, 214, 215
Κορυζής, ξυλογλύπτης 291
Κουμαριανός Ι., μαρμαρογλύπτης 291
Κουνάδης Μ., μαρμαρογλύπτης 291
Κοψίδης Ράλλης 35, 36, 153, 190, 192, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200
Κριεζής Εμμανουήλ 174
Κρόκος Κυριάκος 19
Κύριλλος Αλεξανδρείας 98
Κωνσταντίνος Ε΄ 51

Λάβας Γιώργος 197
Λαζαρίδης Εμμανουήλ 173, 175, 179, 288, 290, 293
Λαμέρας Ιωάννης 291
Λαμπάρδος 123
Λεόντιος «ἐκ Νεμεσοῦ» 279
Λίτσας Δημήτρης 147
Λοβέρδος Διονύσιος 289
Λορεντζάτος Ζήσιμος 99
Λυρίζης, ξυλογλύπτης 291
Λώζος, ξυλογλύπτης 291

Lotman Yuri M. 78
Lyras Stephen N. 173

Μαγιάσης Ι. 292
Μαγιάσης Σωτήρης 292
Μαθιουδάκη Εριφύλη 293
Μακρής Κίτσος 288
Μάουρς Μ. 73
Μάρθας Παν. 174
Μαρινόπουλος Παναγιώτης 138
Μαστόρης, μαρμαρογλύπτης 291
Ματθαίος, μητροπολίτης Λακεδαίμονος 54
Ματσάκης Μίκης 34, 35, 147-153, 189
Μαυρογορδάτος Εμμανουήλ 242
Μαύρος Β., ξυλογλύπτης 291
Μετοχίτης Θεόδωρος 53

Μητροφάνης Κριτόπουλος ο Αλεξανδρείας 48
Μιχαήλ, αρχιεπίσκοπος Βορείου και Νοτίου Αμερικής 178
Μιχαηλίδης, μαρμαρογλύπτης 291
Μιχαηλίδης Θρασύβουλος 276
Μιχαλακόπουλος Ανδρέας 138
Μιχελής Παναγιώτης 285
Μπάσουλας Ιγνάτιος 92

Ναζιαζηνός Γρηγόριος 262
Νικολαΐδης Βασίλης 293
Νικολαΐδης Νίκος (Πρίαμος) 287, 289
Νομικός Γιώργος 37, 38, 39, 157, 161, 191, 192, 193, 287, 291, 292, 293
Νομικός Θεοφάνης 39, 161, 173, 175, 291
Νομικός Στέφανος 291, 292
Νομικός Ι. 289

Ξυγγόπουλος Ανδρέας 174

Οδάμπασης Παντελής 190
Ορλάνδος Αναστάσιος 44, 140, 165, 249, 291
Ουσπένσκυ Λεωνίδας 135

Παλαμάς Κωστής 155
Πανσέληνος Μανουήλ 192
Παπαδέλης Γιάννης 190
Παπαλουκάς Σπύρος 119, 147, 155, 174
Παπανικολάου Σπύρος 190
Παπατριανταφυλλόπουλος Κώστας 36, 211
Παρθένης Κωνσταντίνος 34, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 144, 151, 174, 187
Παρίτσης Π. 291
Παύλος, ιερομόναχος 273
Πελεκάσης Δημήτριος 29, 115, 119, 120, 175, 178, 187, 290
Περράκης Κωνσταντίνος 291
Πικιώνης Δημήτρης 147, 174, 288, 293

Ραδόπουλος Ρ. 149
Ρέγκος Πολύκλειτος 34, 119, 120, 121
Ρίτζος Ανδρέας 123
Ρουμπλιόφ Αντρέι 101, 102, 110, 111

Σάμιος Παύλος 40, 208, 209
Σαραμπιάνοφ Βλαντιμίρ 102
Σεντουκάς Δημήτριος 190
Σιλεντιανός Παύλος 285
Σκαρής Φίλιππος 165, 291
Σκλήρης Σταμάτης 36, 206, 207
Σκορδίλης Εμμανουήλ 123
Σκρέπας-Γολεγάς, ξυλογλύπτες 291
Στέφανος Ούρεσης Β΄ Μιλιούτιν 54
Στίκας Ευστάθιος 39, 165, 249, 250
Στρατούλης Νικόλαος 175, 178
Στρελίτζας-Μπαθάς Θεοφάνης 97
Συγκλητικός Ευγένιος 277
Συμεών Θεσσαλονίκης 48, 57, 58, 59, 79, 85, 95

Ταληδόρος Νικόλαος Ι. 286
Ταλιαδώρου, αδελφοί 273
Τερζής Ιωάννης 190
Τζάνες Εμμανουήλ 123, 184
Τλήμονας Ιωάννης 255
Τριανταφυλλόπουλος Δημήτρης 98
Τριβώλης-Πιέρης Α. 73
Τσαρούχης Γιάννης 122, 135, 174, 190, 212
Τσέρνι Δανιήλ 110
Τσίλλερ Ερνέστος 286, 288, 289
Τσιριγώτης Περικλής 151

Thiersch Friedrich 242
Thiersch Ludwig 242

Uspensky Boris A. 78

Φαϊτάκης Στέλιος 37, 209, 210, 211
Φιξ Κάρολος 138
Φλωρά Καραβία Θάλεια 147
Φλωρένσκυ Παύλος 85

Χάνσεν Θεόφιλος 229, 286
Χαραλαμπίδης Σπύρος 276
Χατζηδάκης Μανόλης 205
Χατζηκυριάκος Γκίκας Νίκος 174
Χατζηφώτης Ιωάννης 190
Χατζηχριστοδούλου Ταλιαδώρος Κώστας 274
Χοχλιδάκης Γιώργος 190, 192
Χρυσάνθος, αρχιεπίσκοπος Κύπρου 274

Weatherley W.S. 28, 242, 243

Προέλευση φωτογραφιών

Στον παρόντα τόμο, εκτός από φωτογραφίες και σχέδια των συγγραφέων, χρησιμοποιήθηκε εικονογραφικό υλικό και από τα εξής αρχεία:

Ιερών ναών: Αγίου Αλεξάνδρου Παλαιού Φαλήρου, Αγίων Κωνσταντίνου και Ελένης, Detroit Ή.Π.Α.

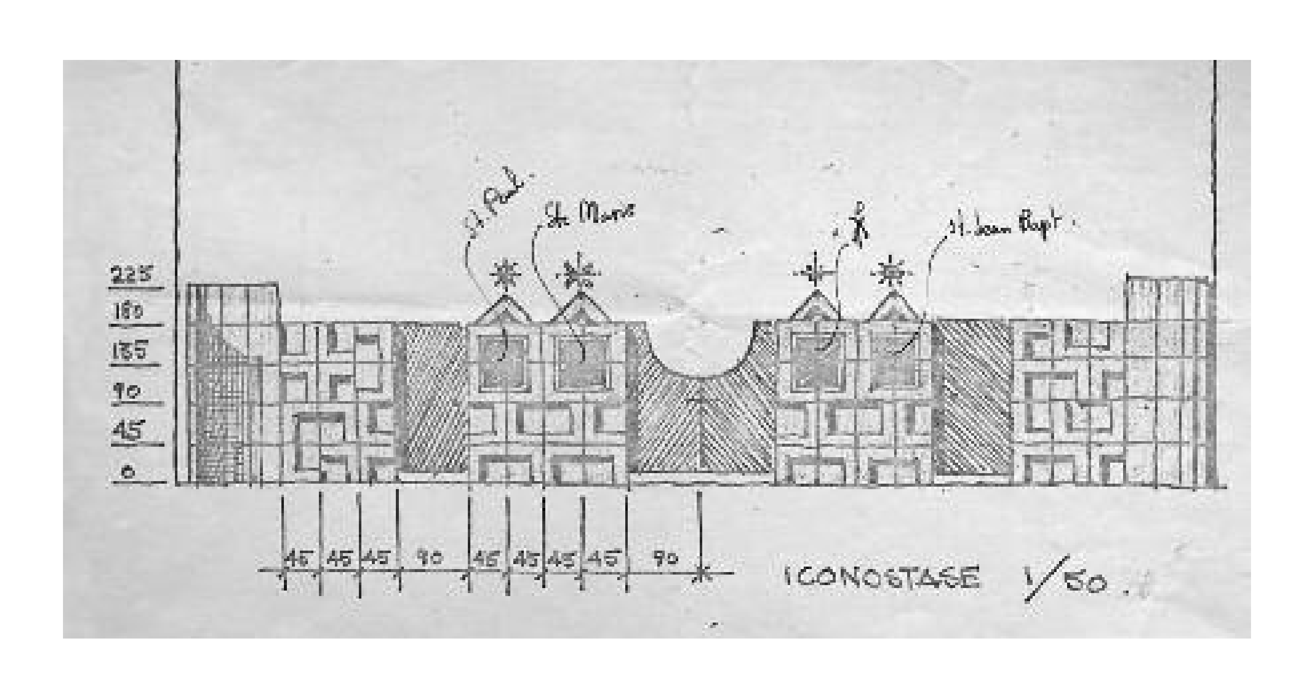
Ιεράς Μονής Αγίας Αικατερίνης του Σινά, Michigan-Princeton-Alexandria Expeditions to Mount Sinai.

Μουσείο Μπενάκη Α.Ν.Α.· Ίδρυμα Αικατερίνης Λασκαρίδη· Μ.Ι.Ε.Τ. - Αρχείο Μ. Ματσάκη· Συλλογή Μ.Ι.Ε.Τ.· Ε.Π.Μ.Α.Σ.· Συλλογή Βιβλιοθήκης Βελιμέζη· Συλλογή Πινακοθήκης Τρετιακόφ, Μόσχα.

Φωτογραφικό Αρχείο Βυζαντινού Μουσείου Ιδρύματος Αρχιεπισκόπου Μακαρίου Γ.' http://www.elpenor.org/athos/gr/g218ab4.aspq· Φωτογραφικό Αρχείο Εφορείας Αρχαιοτήτων Καστοριάς. Χρ. Χατζήχριστοδούλου, Π. Σολωμού, Ι. Ήλιάδή, Δήμου Ακανθούς, Γ. Ν. Θεοδώρου, Αλ. Γ. Μακρή, Χρ. Φ. Μαργαρίτη, Γ. Μυλωνά, Στ. Νομικού, Ι. και Ελ. Ανδραβιδιώτη, Μ. Νάνου, Αν. Κατσελάκη, Αν. Καπανδρίτη (© Εφορεία Αρχαιοτήτων Κερκύρας), Ν. Γραίκου, Κ. Καρούσου, Στ. Αλμαλιώτη, Δ. Παπανικολάου, Σ. Κοψίδη, Αγ. Τσιλιπάκου, Γ. Τσιγάρα, Αιμ. Γκέκα, Δ. Λυκογιάννη, Στ. Λιάγγη, Μ. Καρδαμίτση-Αδάμη, Α. Σαμπατάκου, Σ. Στασινόπουλου, Χ. Βάβουλα, Κ. Σταμάτη, Κ. Παπατριανταφυλλόπουλου.

Χρησιμοποιήθηκαν φωτογραφίες από τα εξής βιβλία:

Ανθίβολα από τους Χιονιάδες, 2010· Γ. Κακαβάς (επιμ.), *Ελλήνων κειμήλια. Δωρεές στον καθεδρικό ναό της Αγίας Σοφίας του Λονδίνου* (Β.Χ.Μ., Αθήνα)· *Κύπρος 1985*· Στ. Χονδρογιάννης, *Μουσείο Αντιβουνιώτισσας, Κέρκυρα* (φωτ. Γ. Δημητράς, © Εφορεία Αρχαιοτήτων Κερκύρας)· *Byzantium in the World*, Athens 2017 (φωτ. Στ. Θ. Χονδρογιάννης, © Εφορεία Αρχαιοτήτων Κερκύρας)· I. Eliades, Les icônes de la période byzantine moyenne en Chypre (965-1191), στο: J. Durand, D. Giovannoni, D. Mastoraki, *Chypre entre Byzance et l'Occident. IVe-XVIe siècle*, Paris 2012. Π. Ν. Παπαδόπουλος - Γ. Ν. Ταττός, *Ο Φώτης Κόντογλου στην Άνδρο*, Αθήνα 2016.



St Paul.
Ste Marie
St Jean Bapt.
225
180
135
90
45
0
45
45
45
90
45
45
45
45
90
ICONOSTASE 1/50.


ISBN: 978-618-83019-3-1
9 786188 301931 >